

19

A HISTÓRIA E A GLÓRIA

ROCK

C\$5,00

Jornal de Música

HEAVY METAL

URIAH HEEP • GRAND FUNK
BLACK SABBATH

1000

ROCK EM
QUINZE ANOS

doces
bárbaros

CAE & GAL & GIL & BETHÂNIA

stones,
gentle giant
e p.f.m.

AO VIVO, DIRETO
DE LONDRES

a barca
do sol

NEM ROCK,
NEM SAMBA

abel ferreira

O CHORO DE UM VETERANO

Ossie Osbourne
black sabbath

EXTRA
ROCK NO BRASIL
SAQUAREMA
E CANINDE

peter frampton

o novo ídolo do rock

Frampton Comes Alive



**1º LUGAR NOS U.S.A.
2 milhões de cópias vendidas
gravado ao vivo**



disponível também em cassete

OS DISCOS

GRAND FUNK RAILROAD

- On time (Capitol, 1970)
- Grand Funk (Capitol 1970)
- Closer To Home (Capitol, 1970; BR. Capitol/Odeon, 1974)
- Live Album (ao vivo; Capitol, 1971)
- Survival (Capitol, 1971; BR. Capitol/Odeon, 1971)
- E Pluribus Funk (Capitol, 1972; BR. Capitol/Odeon, 1971)
- Mark, Don And Mel, 1969/1971 (coletânea; Capitol, 1971)
- Phoenix (Capitol, 1972; BR. Capitol/Odeon, 1972)
- We're An American Band (Capitol, 1973; BR. Capitol/Odeon, 1973)
- Shinin' On (Capitol, 1974; BR. Capitol/Odeon, 1974)
- All The Girls In the World Bexare! (Capitol, 1974; BR. Capitol/Odeon, 1974)
- Caught In The Act (ao vivo; Capitol, 1975; BR. Capitol/Odeon, 1975)
- Born To Die (Capitol, 1976; BR. Capitol/Odeon, 1976)



URIAH HEEP

- Very 'Eavy. Very Umble (Vertigo, 1970; BR. Vertigo/Phonogram, 1971)
- Salisbury (Vertigo, 1971; BR. Vertigo/Phonogram, 1971)
- Look At Yourself (Bronze, 1971; BR. Island/Phonogram, 1972)
- Demons And Wizards (Bronze, 1972; BR. Island/Phonogram, 1973)
- The Magician's Birthday (Bronze, 1972; BR. Island/Phonogram, 1973)
- Live (ao vivo, duplo. Bronze, 1973; BR. Bronze/Phonogram, 1975)
- Sweet Freedom (Bronze, 1973; BR. Bronze/Phonogram, 1974)
- Wonderland (Bronze, 1974; BR. Bronze/Phonogram, 1974)
- Return To Fantasy (Bronze, 1975; BR. Bronze/Phonogram, 1975)

- High And Mighty (Bronze, 1976)

URIAH HEEP/SOLOS

- Proud Words On A Dusty Shelf (Ken Hensley; Bronze, 1973; BR. Island/Phonogram, 1974)
- Eager To Please (Ken Hensley; Bronze, 1975; BR. Bronze/Phonogram, 1975)
- Take No Prisoners (David Byron; Bronze, 1976)

BLACK SABBATH

- Black Sabbath (Vertigo, 1970; BR. Vertigo/Phonogram, 1973)
- Paranoid (Vertigo, 1970; BR. Vertigo/Phonogram, 1971)
- Master Of Reality (Vertigo, 1971; BR. Vertigo/Phonogram, 1972)
- Black Sabbath vol. 4 (Vertigo, 1972; BR. Vertigo/Phonogram, 1973)
- Sabbath, Bloody Sabbath (World Wide Artists, 1973; BR. Phonogram, 1974)
- Sabotage (World Wide Artists, 1975; BR. Phonogram, 1976)
- Pop Giants Vol. 9 (coletânea brasileira; Polyfar/Phonogram, 1975)
- We Sold Our Souls For Rock 'n Roll (coletânea; duplo NEMS; 1976)

NESTE NÚMERO:



| | |
|---------------------|----|
| Grand Funk..... | 4 |
| Black Sabbath..... | 8 |
| Uriah Heep..... | 15 |
| Rock em Letras..... | 18 |
| Cartas..... | 21 |

Journal de música

| | |
|------------------------|----|
| Squarema..... | 1 |
| Canindé..... | 4 |
| Abel Ferreira..... | 6 |
| 10cc..... | 7 |
| Doces Bárbaros..... | 8 |
| Folk..... | 10 |
| Soul..... | 10 |
| Barea do Sol..... | 11 |
| Direto de Londres..... | 12 |
| Guia do disco..... | 14 |

(Os artigos assinados não representam necessariamente a opinião da redação.)

Diretor-Responsável: Glaucio de Oliveira

Redação: Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves, Martha Zanetti

Arte: Dieter Sten (diagramação), Cassie Loredano, Elías Andreato, Chico Caruso, Luis Trimano, Patchô, Carlos Póvoa

Fotografia: Tânia Quaresma, Walter Ghalman, João Bosco

Serviço Internacional: Associação Periodística Latino-Americana (APLA)

Colaboração e Consulta: Luiz Carlos Magiel, Maurício Kubrusly, Okty de Souza,

Julio Hungria, Roberto Moura, José Márcio Pendo, Alberto Carlos Carvalho, Tânia Carvalho, Gabriel O'Meara, Julio Medaglia, Ruy Fabiano, Joaquim Ferreira da Silva.

Distribuição: Superbancas Ltda. - Rua Ubaldino do Amaral, 42-A. tel.: 252-8533 (Rip). Rua Guianases 248, tel. 33-5563 (SP)

Impressão: Editora Vozes Ltda., Rua Frei Luís, 100 - Patrópolis - RJ

Registrado na DCDP/DPF sob o n.º 1337 - P. 209173

Publicidade em SP: Quanta/Merchandising - Rua Francisco Leão, 149 - CEP 06414 - tel.: 80-9853

Editado por

Maracatu Rua da Lapa, 120 - gr. 504 - ZC 06 - CEP 20.000 - tel.: 252-6980 - Rio - (RJ)

Editora

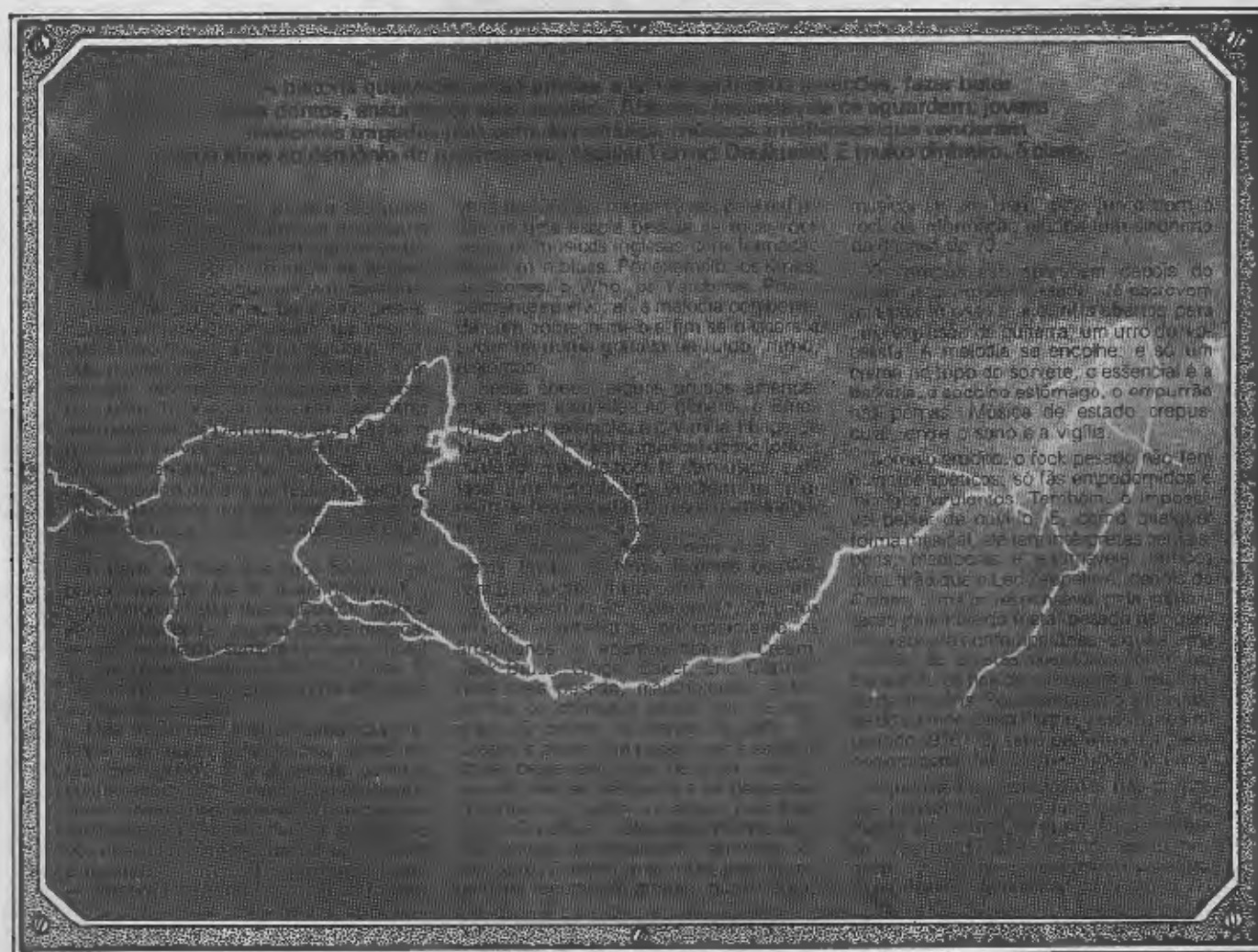


ROCK, A GLÓRIA

heavy metal

Grand Funk Railroad Black Sabbath Uriah Heep

BY ANA MARIA BAHIANA



GRAND FUNK



Quando alguns rapazes inexperientes e cheios de ambição encontram uma figura maligna e toda poderosa em meio à negra fumaça poluída e angustiante de Flint, Michigan, USA, muita coisa pode acontecer... Vejam a espantosa metamorfose do Grand Funk Railroad. Você pode ser o próximo.

A maioria absoluta dos críticos americanos e ingleses começa a contar a história do Grand Funk Railroad de 4 anos para cá: foi em 1972 que o grupo rompeu com seu empresário e criador, Terry Knight. E foi em 73 que eles produziram o primeiro disco digno de nota, musicalmente: *We're An American Band*, hino, profissão de fé, tomada de posição.

Mas na verdade esta estrada de ferro coberta de ouro e platina já vem rolando desde 1967. Só que o início de sua jornada não tem muito a ver com música propriamente. É mais uma operação de marketing, uma observação até amarga sobre conjunturas sociais, políticas, culturais.

Em 1967, a cidade de Flint, Michigan, USA — região triste, fria, agressiva — fervilhava com grupetos de rock. Todos eles tinham coisas em comum: tocavam mal, tocavam com uma garra



Terry Knight

destruidora, tocavam tão alto quanto seus pífios amplificadores permitiam. E todos imitavam os Yardbirds, o Who e os Rolling Stones, cada músico sonhando ser um Clapton ou um Townshend, cada cantor se imaginando um Jagger ou um Daltrey. Os Jazzmasters eram

assim. Apesar do nome, não tocavam jazz: faziam um barulhento rock 'n' roll, talvez um pouquinho melhor que o de seus companheiros, Os Jazzmasters eram Mark Farner, 19 anos, guitarrista; Don Brewer, 19 anos, bateria; Craig Frost, 19 anos, órgão e piano; e um certo Don Lester no baixo.

E assim teriam permanecido, ensurdecidos e anônimos, se não tivesse entrado em cena a mitológica figura do descobridor-de-talentos. Cortina, rápido! Está surgindo Terry Knight, o Brian Epstein da era pós-Beatles, o construtor-mor de sonhos e mitos.

Em 1967, Knight era um garoto de 20 anos como os músicos do Jazzmasters que ele foi ver, com muita má vontade. Só tinha uma coisa diferente a seu favor: com 20 anos já tinha realizado o sonho de qualquer adolescente ligado em som, tinha seu próprio programa na rádio local, e já tinha trabalhado



Terry Knight & The Pack, 1967

GRAND FUNK

até em uma estação de Detroit. Naquela noite de 67, é verdade, ele estava desempregado. Mas não ligava muito. Tinha decidido que, agora, partiria para realizar seu segundo sonho de teenager: cantar numa banda de rock.

"Eu sempre detestei grupos locais. Achava todos muito ruins: Eu gostava era dos grandes grupos, principalmente os Stones e o Cream. Mas um disk-jockey tinha apostado comigo que, se eu fosse ver os Jazzmasters eu iria gostar. E ele estava certo. Achei o grupo simplesmente fantástico. No dia seguinte tive uma reunião com eles. Perguntei se eles não estavam interessados em juntar forças comigo num outro projeto. E foi assim que surgiu Terry Knight & The Pack."

The Pack: união dos esforços ambiciosos e desesperados dos garotos do Jazzmaster com os sonhos e propostas mirabolantes do ex-disk-jockey Terry Knight. Knight tinha proposto o universo a Mark Farner & cia. De concreto, só obteve um magro contrato de gravação para a etiqueta Cameo/Parkway, de alcance local (que já tinha lançado, entre outros, Chubby Checker e Dee Dee Sharp). O som do grupo? "Uma versão barata e americana dos Rolling Stones", diz Knight. O sucesso? Apenas regional, indo quando muito até Detroit.

No início de 68 o Pack decide abandonar Terry Knight. Os dois vão para a estrada: o Pack para uma série de shows em clubes, boates e colégios; Terry Knight para uma carreira solo como cantor-menestrel tipo Donovan. Nenhum dos dois dá certo. No inverno de 68 os dois fracassados — Knight e o Pack — se reencontram. As circunstâncias dessa reunião permanecem misteriosas e contraditórias. Há quem diga que Don Brewer mandou uma carta de Cape Cod, onde o Pack estaria literalmente passando fome, para Knight em Detroit, pedindo ajuda. Mas existe também a versão segundo a qual Terry Knight, depois de perceber que não dava jeito para bardo cantor, tentou empregos em rádio e em discos, inutilmente; e, sem outra alternativa, foi procurar o pessoal do Pack em Cape Cod.

O que aconteceu imediatamente após esse reencontro também é um mistério. A essa altura da estrada, o Pack era só Mark Farner e Don Brewer. Enquanto Brewer caça um novo baixista, Knight sai batalhando um contrato para seus protegidos. De alguma forma, os dois pintam: baixista e contrato. O baixista é um antigo amigo de Don,

Mel Schacher, ex-integrante de uma banda de moleques chamada Question Mark & The Mysterians (lembram do sucesso 96 Lágrimas). O contrato é com a Capitol, por seis meses apenas. E o grupo, agora um trio, tem novo nome: Grand Funk Railroad, um trocadilho com a estrada de ferro Grand Trunk Western, de Flint. Há quem diga que o contrato se deve a maquinções de Knight que envolveram até Twiggy, seu namorado-marido Justin de Villeneuve e os executivos da Apple. E há quem assegure que tudo se deveu a uma mudança de atitude da Capitol: "Nós já tínhamos gravado lá como Pack e não tinha acontecido nada", diz Farner. Aí nós fomos lá de novo com Grand Funk e, com a ajuda de Terry, conseguimos o contrato.

no. Só tinham dúvidas e medos, nenhum líder. Então Grand Funk se tornou seu líder. E lhes deu algo para se apegarem, para crer. Tudo estava contra o Grand Funk. E tudo estava contra esta garotada. Foi instantâneo."

De fato, foi. Com a clarividência de um gênio, Terry Knight providenciou para que Mark, Don e Mel estivessem no lugar certo, na hora certa, tocando o som certo e dizendo as coisas certas. Primeiro houve duas apresentações-teste em lugares pequenos, para que Terry Knight pudesse polir a sua criação. "Desde a primeira vez que eu vi Mark Farner", Knight se recorda, "ele tocava de olhos fechados, duro, pregado no chão. Começamos logo a coreografá-lo, ensinando como se mover no palco, como sacudir a guitarra, balançar o cabe-



Mark Farner em pleno kung fu

Agora é a boa época para se fazer um grupo, pensa Terry Knight. Ele não quer mais ser um cantor de rock. Quer ser um fabricante de rock: 1969, ele acha, é um bom ano. "Duas coisas ajudaram muito o sucesso do Grand Funk", ele diria 2 anos depois. "Altamont e o fim dos Beatles. Quando os Beatles acabaram toda uma geração ficou sem líder. Os Stones ainda existiam, mas Altamont mostrou o quanto eles eram falíveis e fracos. Lá estava Jagger, diante de milhares de pessoas, impotente diante da violência. Então os jovens estavam desapontados, amargos, desanimados. Não havia mais um sonho, um projeto, os Kennedys. Não acreditavam mais em seus pais, nem em seu gover-

lo, dançar. Depois havia o baixo de Mel. Era comum demais. Eu queria que seu baixo soasse como nenhum outro. Trabalhamos vários dias para distorcer o seu som. Encomendamos um amplificador especial. Finalmente, ele tinha um som tão penetrante que ninguém poderia ignorar".

Tudo pronto, o Funk faz sua estréia oficial: 4 de julho de 1969, Atlanta Pop Festival, 180 mil pessoas. Tocam de graça, por favor. E roubam o show. Literalmente da noite para o dia eles se transformam nos instant-darlings da nova geração. Reis dos adolescentes. Campeões americanos do rock pesado. Mark sem camisa, cabelos na cintura, coleando pelo palco como um índio en-

GRAND FUNK

lurecido. Mel saudando a todos como "irmãos e irmãs". Don fazendo um barulho ensurdecedor. Power trio.

A música? A crítica é unânime em massacrar o Grand Funk Railroad. "Acima de tudo, sua música nem chega perto da perfeição de sua imagem", diz Michael Oldfield, da Melody Maker. "Todos são ruins demais, mas o pior de todos é Don Brewer, cuja técnica de bateria é simplesmente pavorosa." A crítica não é contra o heavy metal: ela não aceita é a notória incapacidade do Grand Funk como músicos, seja de heavy metal ou de qualquer outra coisa.

Mas, como diz aquele garoto em Woodstock, será que a música realmente conta? É claro que as explica-



Don Brewer

ções de Terry Knight são simplistas, mas ele não está longe da verdade. Tanto não está que, seguindo sua orientação, o Grand Funk se torna, realmente, um fenômeno de vendas e público. "Todo o esquema foi bolado em grandes termos", diz Don. "Nós queríamos ser grandes desde o início. Chega de tocar em bares!"

De sua estréia, em 69, até a ruptura com Knight, em 72, o Funk só conhece sucesso avassalador e críticas ferozes. Aparentemente, não se importam com as últimas. Terry Knight evita o contato entre o trio e a imprensa e faz declarações bombásticas, que, habilidosamente, enfatizam o compromisso ideológico entre o Funk e seu público: "A garotada os fez e os aclamou. Mas os críticos não gostam deles. Quem está por fora? Eu acho que são os críticos. Eles não podem suportar o Grand Funk porque eles são a própria nova cultura, três

rostos iguais a tantos outros desta nova multidão revolucionária". Ou, como chegou a dizer Don Brewer: "Tudo aconteceu tão rápido que os críticos desconfiaram, acharam que estávamos sendo empurrados pra cima deles. Os críticos gostam de descobrir os talentos, e não de ser os seguidores".

Por cima do piche, por dentro de seu muro concreto de som, o Grand Funk passa o tempo batendo recordes, tornando de ouro, e depois de platina, cada LP. Em 71, abiscoitam o troféu mais precioso: batem os Beatles em seu próprio território, vendendo a lotação completa do Shea Stadium de Nova York (12 mil lugares) em oito horas. Entre um disco de ouro e outro, entre uma e outra excursão milionária, eles falam, sabiamente instruídos por Knight. "Quando estou no palco só faço o que quero, o palco é o meu país", Mark Farner declara. "Tocamos bem alto porque queremos criar uma atmosfera de envolvimento total, de modo que o som se torne uma experiência física que prenda a pessoa. Nosso ideal é levar a garotada, com o nosso som, para longe de seus pais, para longe de tudo, para um lugar onde só haja ritmo e som." "Tocamos para o nosso público, e só para eles", afirma Don Brewer. "Eu me lembro de uns grupos que eu assistia que só tocavam para si, de costas para o público, se achando o máximo. Eu me sentia insultado. A platéia está lá para ver, para curtir, e não para assistir um bando de músicos tirando um som." "Somos radicalmente contra as drogas", assevera Mel Schacher. "Eu sei que muita gente pensa que só tocamos ligados, mas a única coisa que usamos é nossa própria energia, a vibração de estar no palco. Não queremos nem precisamos de mais nada."

Em 1971, o Funk de Terry Knight chega ao máximo: graças a 100 mil dólares de aluguel, lá estão seus restos pintados num gigantesco out-door sobre Times Square. As rádios não tocavam seus discos, os jornais não falavam neles. Mas isso importava? "Há algum tempo atrás alguém escreveu uma canção dizendo que 'o rock 'n roll viera para ficar' e todo mundo achou graça. Mas era verdade. Hoje eu digo que o Grand Funk veio para ficar, porque ele é o próprio rock 'n roll'."

Terry não diria isso por muito tempo. No início de 1972 ele descobriu que havia outra pessoa administrando a gorda conta bancária do trio: nada menos que John Eastman, advogado, cunhado de Paul McCartney. E, pouco

depois, descobriu que Eastman estava dissolvendo a sociedade entre a Grand Funk Railroad Enterprises e Terry Knight. O que tinha acontecido?

Dois anos depois, Mark Farner comentaria, laconicamente: "Ele sempre foi nosso grande líder, o grande protetor dos garotos. Isso acabou. Nós nos enchamos desse papo. Queremos mostrar, agora, que o Grand Funk está aqui e Terry Knight está ali. Pegue Terry Knight, ponha num palco e veja o que ele faz. Agora ponha a gente num palco e veja o que faremos".

As batalhas legais, tediosas e amargas como costumam ser, se arrastam por mais de 2 anos. O mundo do rock aguarda, ansioso: poderá o Grand



Craig Frost

Funk sobreviver só com sua (pífia) música, sem o cérebro comercial de Terry Knight?

"Nós ficamos realmente deprimidos", recorda Mark Farner. "Sabíamos que muita gente nos achava uma boa merda, e isso nos magoava. A gente sabia que essas pessoas tinham prevenção conosco por causa do papo furado de Terry. Não agüentávamos mais ser malhados pela crítica, embora tivéssemos o consolo de ter tantos fãs leais." O primeiro álbum sem a direção de Terry Knight se chama, muito a propósito, *Phoenix*: é um disco hesitante, cuja maior novidade é a presença de Craig Frost novamente nos teclados. "Phoenix foi um álbum deprimente. Mas era assim que a gente se sentia, na época. Quando Phoenix saiu, muitos de nosso fãs devem ter se assustado", diz Don Brewer. "Não era o som do Grand Funk. Era mais suave e bastante hesi-



Terríveis provocações aguardavam
nossos rapazes na estrada,
depois que abandonaram
o superbruxo Terry Knight

Mark Farner, versão 76: cabelos curtos. "Se eu não fosse um guitarrista, seria fazendeiro." tante, também. E nós ficamos angustiados, sem saber se nossos fãs ainda ficariam conosco, se nos tolerariam por mais uma semana, um mês, pelo tempo que precisávamos para recompor nossas cabeças."

A real geração-Funk ficaria com eles. *Phoenix* demora mais que os outros, mas também se torna disco de ouro. E, com o LP seguinte — *We're An American Band*, produzido por Todd Rundgreen — eles conquistam a liberdade definitiva: amor do público, respeito da crítica. "Neste disco a-banda se encontra, assume seus defeitos e limitações e ganha muitos pontos na luta por respeito e notoriedade musical. Grand Funk está tocando bastante bem, para um grupo americano, é claro", escreve o crítico Gordon Fletcher, da *Rolling Stone*.

Aparentemente, Mark, Don e Mel, com a ajuda de Craig, aprenderam a tocar. E, da experiência com Terry Knight, ficou uma boa lição: para permanecer no olho do público, é preciso ter uma imagem. Com Terry, eles eram os heróis da nova cultura. Sem Terry, é preciso ser uma outra coisa. "Nós somos uma banda americana", eles apregoam agora, orgulhosamente. E fazem sua primeira excursão bem produzida, com filmes em retroprojeção, câmbões de luz, spot-lights compendo a bandeira americana, chuvas de chapéus do

Uncle Sam. Nas letras e fora delas, nas entrevistas, eles louvam o sabor rascante do bourbon (uísque americano), as emoções do jogar poquer backstage com Freddie King, e as habilidades das groupies americanas. "Tudo isso faz parte da vida rock 'n roll. É por isso que escrevemos sobre essas coisas."

Ainda pesados, mas americanos. Não mais "três rostos como quaisquer outros na grande multidão": estrelas de verdade. Mas estrelas americanas. Nos filmes que projetam atrás de si, em seus concertos, eles aparecem pilotando motos e cavalos com o mesmo ardor, cruzando alegremente os 150 acres da fazenda de Mark Farner. "Se eu não fosse um guitarrista, eu seria um fazendeiro. Gosto de acordar cedo, tirar leite das vacas, cuidar dos cavalos. Acho chato que nossas excursões sempre coincidem com a colheita do feno. Adoro a colheita do feno."

E, com um novo empresário, Andy Cavaliere, a estrada de ferro Grand Funk volta a seus trilhos de ouro e platina como se nada tivesse acontecido. Milhões — de dólares e de platéia — compõem seu dia-a-dia. O dia-a-dia de qualquer milionário do rock. Só que, agora, os críticos gostam do Grand Funk. Não se abrem em elogios, mas apreciam seu approach saudável, a habilidade com que transam seus defeitos, o balanço que conseguem em sua

pauleira. E a banda realmente, está mais interessada em música que em pronunciamentos históricos: "Queremos concentrar-nos em música e esquecer o resto", afirma Don Brewer. "Para nós, é como um renascimento. Queremos construir nossos estúdios em Michigan e desenvolver o som Grand Funk. A gente descobriu que toca melhor em nosso meio ambiente: nossas melhores coisas foram feitas no estúdio de Mark, que é uma cabana à prova de som no meio de um bosque. Nós somos pessoas, não somos uma cascata publicitária. Não vamos ficar medindo tudo comercialmente. Nós somos um grupo, uma banda de verdade. Vivemos disso e nos divertimos com isso."

Segundo a *Melody Maker*, Terry Knight teria comentado, no fim das batalhas judiciais (que acabaram empatadas, cada lado pagando uma multa equivalente ao outro): "Eles são bobos. Podiam ter sido eternos, como Elvis ficou por causa do Coronel Tom Parker. Mas não quiseram. Só porque cismaram de ser sérios e importantes, eles puseram tudo a perder". Mas a última palavra deve ficar com o novo líder do Funk, Mark Farner, fazendeiro rock (agora de cabelos curtos, anos-70): "Nossa base é a fé. Nós acreditamos em Deus. Foi o que nos sustentou esse tempo todo, e onde nós vamos sempre nos apoiar".

black sabbath



Enquanto isso, do outro lado do oceano, quatro jovens desesperados vendiam sua alma ao demônio metálico do rock pesado. Não tinham mais fé no amor, na flor, na paz. "Nós nos sentíamos pesados e amargos como nossa música", eles disseram para justificar o pacto infernal.

A história do Black Sabbath é quase uma versão abreviada da do Grand Funk. Uma versão abreviada, britânica, e sem a figura solar de um Terry Knight. A bem da verdade, quase todas as bandas pesadas têm uma formação comum: todas começaram do meio para o fim dos anos 60, com garotos das classes médias e baixas das cidades ouvindo muito rock e blues da segunda geração.

No caso do Sabbath, a cidade era Birmingham: industrial, neurótica, violenta como Flint ou Detroit. "Brigas de rua, roubos, espancamentos... era tudo o que existia por lá. Simplesmente não havia outra coisa para se fazer. A gente respirava violência à nossa volta. Eu simplesmente não sabia o que fazer e acabava me metendo nas brigas, no final. O que me salvou foi a música. Senão eu teria acabado numa prisão ou coisa parecida. Eu não usava a música para pensar, para nada. Só para fugir. Era uma tábua de salvação para mim." Quem fala é Tony Iommi. Lá pelo final de 1967 ele já tinha descoberto três colegas de escola com problemas e gostos iguais aos seus: Terry "Geezer" Butler, que estava aprendendo a tocar baixo, Bill Ward, um baterista incipiente, e John "Ozzy" Osbourne, que queria ser cantor. Tony arranhava uma guitarra. Todos gostavam de ouvir Stones, Who e Kinks; juntos eles fundam um grupo, o Earth, e começam a ensaiar um porão.

"O ano de 1967 foi o melhor ano que já existiu", Geezer recorda: "Tinha os



Geezer Butler.

Beatles, tinha tanta coisa no ar... tantas promessas. Todos nós pensamos que podíamos mudar o mundo, virar as coisas de pernas para o ar. E aí, de repente, tudo mudou. Nada aconteceu. Foi como se o mundo tivesse nascido de novo, por um breve momento, e depois explodido em mil pedaços. Nós passamos por tudo isso, como todo o resto de nossa geração. Isso nos encheu de amargura e desapontamento, e marcou nossa música para sempre." É um bom resumo da odisséia do Earth. Saindo

para a estrada com o coração e os instrumentos cheios de esperanças e estrelas, pensando talvez em repelir a história de seus ídolos. Who e Stones, o quarteto, em pouco tempo, descobre a dura realidade. Em 1969 eles chegam ao máximo que poderiam chegar: uma temporada no Star Club de Hamburgo, Alemanha, por 18 libras diárias.

Em junho desse mesmo ano decidem que assim não pode ser. Se o sonho acabou, viva o pesadelo. "Nossa música foi mudando gradativamente", explica Bill Ward. "Ela foi ficando mais marcada e cada vez com maior amplificação por causa dos lugares onde a gente tocava, que eram incrivelmente barulhentos. A gente ficava lá igual a uns patetas, tocando nossos bluesinhos, enquanto a platéia bebia e batia papo. Aí a gente punha todo o volume e obrigava todo mundo a nos ouvir." Além disso, havia outro problema: já existia um grupo chamado Earth, uma banda pop de sucesso razoável na Inglaterra. Era preciso trocar de nome. O que era coerente, já que tanto sua música quanto suas mentes tinham mudado, também. "A gente tinha escrito uma canção chamada Black Sabbath, que era uma coisa realmente pesada, amarga, era bem como nós estávamos nos sentindo com relação ao mundo. Aí achamos que era um bom nome", afirma Ozzy. "Depois, era uma reação contra os novinhos, bonitinhos e as músicas bonitinhas que os outros grupos estavam fazendo, aquelas canções de amor idiotas."

AAAAEEEEEE!



Geezer Butler

Tony Iommi

Bill Ward

Ozzy Osbourne

Em algum ponto, no meio de sua jornada difícil e desencantada, os quatro tinham descoberto o truque mais importante de todo o mercado musical, principalmente em épocas de diluição e recessão: a imagem. Antes até de ter uma forma musical, é preciso ter uma imagem, vender às pessoas um mundo completo de idéias, sugestões, sensações (como, aliás, o sábio Epstein/Cornel Parker chamado Terry Knight já tinha descoberto). Ward, Geezer, Iommi e Ozzy tinham em comum um background de violência e várias marcas de desilusão e amargura. E sabiam, por intuição, por observação, que quase todos os de sua idade compartilhavam com eles esses sentimentos. Só faltava, portanto, industrializá-los. Padronizá-los. Reforçar cada traço de suas personalidades e de sua música até o clichê, até o riff, Heavy metal.

É claro que eles estavam certos. Vestidos de negro, crucifixos no peito, olhares soturnos, repertório pesado e aflitivo, eles conseguem logo um contrato de gravação com a Vertigo, que estava investindo no novo rock pesado. O primeiro press release, acompanhando o LP de estréia, *Black Sabbath*, ("gravado num esquema de loucura,

em dois dias", segundo Tony Iommi) insinuava, habilmente: "Desde que trocaram o nome de grupo para Black Sabbath, os quatro músicos têm-se dedicado com atenção às práticas ocultistas e ao estudo da magia negra. O mais ligado no assunto é Geezer Butler..." Nos anos seguintes, o quarteto desmentiria enfaticamente estas ligações cabalísticas (mas continuaria apresentando-se com crucifixos no pescoço e cenários de cetim negro). "Nos primeiros tempos nós tínhamos algum interesse em magia negra, sim", Bill Ward admite. "Mas foi uma coisa passageira, feito um hobby ou coisa assim. Nunca imaginamos que isso fosse marcar tanto a nossa imagem." "Foi um grilo", conta Ozzy Osbourne. "Na época da nossa primeira turnê americana nós recebíamos telefonemas estranhíssimos, barra pesada mesmo. Gente nos convidando para missas negras, sacrifícios humanos e tudo. Gente muito doida. Nós não queremos nos envolver com esse tipo de pessoas."

E, no entanto, lá está, na capa do primeiro disco: uma vambíresca figura de pele verde e manto negro. O disco, lançado com muito pouca divulgação, numa sexta-feira 13, sobe lenta mas

seguramente as paradas inglesas, por força apenas do agnetismo pessoal do Sabbath. Um legítimo hit underground, como o foram o Nice, o Move e o Pink Floyd. O último sucesso underground do rock. "Nós estávamos na Europa, tocando por uma miséria...", recorda Geezer, "e ficávamos vendo o diabo do disco subir as paradas, subir, subir... A gente não podia acreditar que aquilo estava acontecendo conosco".

É em 1971 que o Sabbath rompe a crosta dos subterrâneos e explode o seu som soturno da superfície dourada do rock, guindado por dois álbuns de vendas astronômicas e sons absolutamente idênticos: *Paranoid* e *Master of Reality*. É claro que a crítica não tem nada a ver com esse sucesso. A crítica, como aconteceu com o Funk, odeia o Black Sabbath. "A música do Sabbath é simplesmente uma fuga temporária da sanidade, um substituto para a libertação dos instintos. Aumente o volume até o insuportável e mande o mundo para o diabo. Ela é rigorosamente igual. Essa deve ser a chave para o sucesso do Sabbath: a monotonia", escreve Chris Charlesworth na Melody Maker.

Quem faz do Sabbath "os senhores

Um estranho ritual sacode as paredes do velho teatro. "Vocês estão ligados" urra o falseto-mor "YEAH", responde a massa sedenta de ruído, rock e emoções fortes.

absolutos do rock pesado, os juheirers do heavy metal" (como diz a mesma Melody Maker) é o público, os novos adolescentes dos anos 70. "É claro que nossa música fala de coisas deprimentes. Ela é bastante deprimente mesmo, em muitos pontos. Mas o que a gente pode fazer? A gente fala do mundo à nossa volta. O mundo não é nada bonito. Não que a gente ache legal as pessoas virem curtir um bode conosco. Não é isso. Mas elas ficam solidárias conosco porque sentem a mesma angústia", diz Tony Iommi. "Os adolescentes especialmente se amarram na gente. Na Inglaterra é uma transa de identificação com nossas figuras, com nosso background. Mas na América é que é uma loucura. Lá é tudo tão violento que eles levam tudo a extremos. Eles adoram esse lance de magia negra. Vão ver nossos shows como quem vai a um filme de terror, só que com mais banalho, é claro."

Em 71 e 72 o Black Sabbath excursiona pela América num ritmo absolutamente insano. Acumulam milhões de dólares, é certo, mas esgotam saúde, cuca e música. Chegam a dar entrevistas bombásticas dizendo que odeiam os Estados Unidos "essa terra de neuróticos, de mandrações que só faltam ir a nossos shows levando um caixão junto".

No final de 72 decidem parar de excursionar, pelo menos durante um ano. E o novo LP, Vol. 4 marca o início de uma evolução lenta mas segura em suas vidas e em seu trabalho. "Realmente não dava mais. Não fazia sentido. Passei um ano sem ver minha família. Minha filha não me reconhecia mais", gemeu Ozzy Osbourne. Mas executivo, Geezer notou. "Estávamos correndo o risco de ficar superexpostos de saturar o mercado. Era preciso dar um tempo e pensar mais na nossa música. Era preciso pôr a cabeça no lugar. Tudo tinha chegado ao ponto da saturação completa. Nós estávamos morrendo de tédio. A vida se resumia em gravar um disco, excursionar, gravar outro disco. A gente estava de



Tony Iommi

saco cheio com nossa música. Tocávamos sempre a mesma coisa.

Recolhidos às suas casas no campo — "todos nós somos um fazendeiros amadores, sabia", diz Bill Ward — os quatro sabáticos estudam novas possibilidades musicais e econômicas. As músicas se fazem sentir no álbum de 73 *Sabbath Bloody Sabbath*, arranjos cuidados, colaboração de Rick Wakeman nos teclados, até cordas e sopros. "Era preciso evoluir, mas lentamente para não perder o público", Geezer pondera. "Foi bom fazer algo diferente para juheirar a monomania" diz Ozzy. A crítica logo se manifesta: como o Funk, o Sabbath tinha começado a ganhar o devido respeito. "Black Sabbath tem tudo em comum como grandes bluesmen do Delta. Como eles, o quarteto tem a capacidade de sintetizar as angústias e sentimentos coletivos dando-lhes uma dimensão de esperança e conforto, por unir todas as pessoas ao mesmo descontentamento. Eles são os verdadeiros bluesmen dos anos 70".

Isso quem diz é o implacável Gordon Fletcher da Rolling Stone.

Economicamente, o grupo decide dispensar o empresário Patrick Meehan e se organizar como uma cooperativa dividindo igualmente lucros, perdas, responsabilidades e decisões. "Isso nos

ajudou a recompor nossas cabeças. Em 72 nós estávamos numa trip incrível, ate autodestrutiva. Nós víamos aqueles milhares de braços erguidos para nós e nos achávamos o máximo, incapazes de errar só porque éramos o Black Sabbath. Estávamos perdendo o controle de nossas vidas e de nossa música. Agora nós nos envolvemos com tudo. Isso é bom, nos desperta novamente: faz a gente se mexer. Não somos apenas o Black Sabbath. Somos toda uma comunidade de pessoas, somos músicos e homens de negócios. Tudo muda.

Cabeça recomposta, o grupo volta à estrada na América, em 75. Com cetim negro e um grande crucifixo no fundo do palco, Ozzy Osbourne e suas roupas franjadas saudando o público com os dedos em V. O som é pesado e um pouco mais cheio — seria melodioso? — com a inclinação de um músico contratado, um tecladista amigo de Birmingham para executar as peças do derradeiro LP, *Substance*. "Black Sabbath é uma das grandes experiências da minha vida. Nós progredimos muito musicalmente. Primeiro ficamos muito confusos, eu e cheguei a odiar este último disco. Mas agora vejo que está tudo bem, é assim mesmo que se progride. Ainda somos muito agressivos no palco, mas menos que antes. Não vejo nenhum grilo nisso, em ser agressivo. Se os garotos vêm nos ver e liberam sua agressividade através de nossa música, então é ótimo. Se eles se sentem tristes e deprimidos eles podem ouvir um disco de Black Sabbath e ver que não estão sozinhos no mundo. Isso é o que Ozzy Osbourne diz, backstage.

No palco, quase esmagado por amplificadores gigantesco, ele atira os braços para cima e grita: "Vocês estão ligados?" Um urro só, da platéia. YEAH. De novo: "Vocês estão ligados mesmo?" E a platéia, YEAH e Ozzy, sorrindo: "Que bom. Eu também."

A paleta explode, o sol negro sobe, a missa negra do rock começou. Tudo sob controle. Heavy, heavy.

Uriah Heep



Se, naquela noite terrível, Mick Box e David Byronoubassem o que os esperava, teriam seguido os conselhos pífidos daquele mensageiro do heavy metal. Mas, calando suas consciências, eles se uniram ao sonhador Ken Hensley para se transformar no maldito entre os malditos: Uriah Heep!

Ser uma banda heavy metal com problemas de consciência e identidade é pesado demais até para o rock pesado. São essas angústias que afligem os valentes rapazes do Uriah Heep. Ao contrário do Funk e do Sabbath, eles não são moleques de bairro que de repente se desencantaram como flower power e saíram demolindo as cidades com suas guitarras. Mick Box, David Byron, Lee Kerslake, Gary Thain e depois John Wetton e, principalmente, Ken Hensley, são músicos. Profissionais. Até com aspirações artísticas. E como eles entraram na dura estrada metálica? Deve ser o que eles se perguntam até hoje.

Até onde eles podem lembrar, a estrada começava em 1967, 68, com um grupo chamado Stalkers, levando os seus blues tradicionais pelos arredores de Londres. Em 1968, o cantor e o guitarrista dos Stalkers decidiram enfrentar a barra profissional sozinhos — o cantor era David Byron, filho de uma vocalista de jazz, admirador de Mick Jagger, Rod Stewart e Robert Plant; o guitarrista era Mick Box ("eu achava que isso não era nome para um guitarrista, e que eu não tinha a cara certa também"), influenciado por Les Paul e Hank Marvin. Durante uns bons 2 anos Box e Byron batalham com seu grupo, o Spice: baixistas e bateristas vão e vêm de acordo com as possibilidades financeiras.

O Spice teria ficado nisso para sempre se Gerry Bron, presidente da re-

cém-formada etiqueta Bronze Records, não tivesse cruzado seu caminho. Bron se interessou pelo grupo: habilidoso, bem informado, com possibilidades. E lhe fez uma proposta — um contrato — e três sugestões, que arrajassem um organista, que mudassem o nome para por exemplo, Uriah Heep (nome de um personagem de Charles Dickens, um velho avarento e cruel) e que fizessem



David Byron

um som mais pesado, com boas chances de concorrer no mercado com os Led Zeppelins, e Grand Funks da vida.

E assim nasceu Uriah Heep, com a entrada de Ken Hensley, ex-tecladista dos Gods (cujo guitarrista era Mick Taylor) e do Toe Fat, e com um contrato imediato de gravação. No gênero heavy metal, é claro. "Assim que en-

tramos para a indústria fonográfica, nós éramos totalmente ingênuos. Éramos novos no mundo de disco. Nós ficamos muito nervosos com tudo. Nós não sabíamos o que fazer", admite David Byron. "É muito fácil tocar alto, é muito fácil fazer barulho e canções simples, cheias de riffs. E foi isso que fizemos."

O primeiro álbum se chamava exatamente *Very 'Eavy, Very 'Umbie* (muito pesado, muito humilde) e tinha na capa uma múmia bocejante bem ao estilo pesado/soturno do momento. O baixista era Paul Newton, do Spice, e o baterista, Al Napier. O som, sem dúvida, era pesado. Mas a transação não era nada humilde: o Heep foi cercado de todas as trombetas promocionais de praxe na nova década industrial. "Acho que nosso erro principal foi fazer propaganda de um produto que ainda não existia", é a reflexão de Ken Hensley. "Quando finalmente nós estávamos prontos pra estrada, as pessoas estavam cheias de tanta badalação. Mas a gente nem se tocava de tudo isso. Nós estávamos muito, muito ocupados, numa agitação incrível. Mas acho que a maioria das críticas que nos fizeram estavam certas. Musicamente, a gente não sabia para onde ir."

De fato, a reação da crítica ao Heep foi tão ou mais violenta que a recepção ao Grand Funk ou ao Black Sabbath. Melissa Mills, da Rolling Stone, teve uma frase antológica. "Se o Uriah for um sucesso, eu me suicido." "A-

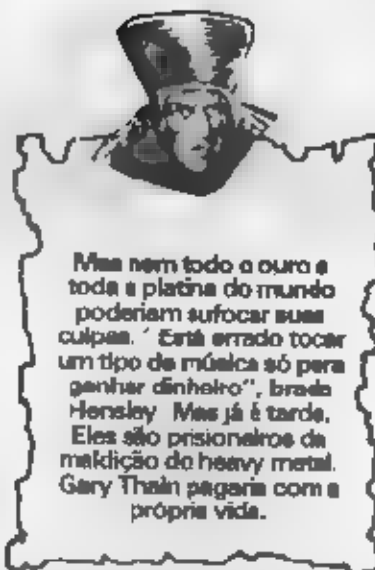
gente está esperando até hoje que ela faça isso" comenta o lerino Ken Hensley

No entanto, o sucesso — até de público, apesar da crítica, como aconteceu com seus companheiros pesados — custa a chegar para o Uriah Heep. Nos dois primeiros anos de sua carreira, eles lutam em três frentes: para ganhar público, para consoldar a formação da banda: para obter uma identidade musical. Depois de Paul Newton e Al Napier, os baixistas e bateristas se sucedem: Mark Clarke (baixo), Nigel Olsson (bateria, que depois seria da banda de Elton John), Keith Baker, Ian Clarke (bateria). Os sons também *Sabbath*, o segundo disco, tem uma experiência com orquestra: uma música ambiciosa, ideia de Ken Hensley.

Este nosso segundo álbum é uma amostra sincera de nosso progresso e esperamos o seu julgamento..., e escreve na contracapa. Mas humilde que pesado.

Já o terceiro LP *Look At Yourself* com uma engenhosa capa espelhada, o he para você mesmo — encontra o Heep oscilando entre influências as mais diversas, do Led Zepelin ao Pink Floyd. "Nestes nossos 3 primeiros discos nós simplesmente não sabíamos para onde ir, musicalmente", diz Hensley. "Nós estávamos fazendo esboços, rabiscos, tentando achar um rumo. E só ouvir esses discos, hoje, e perceber como estávamos desorientados. Completamente fora da realidade!"

No entanto, quando *Look At Yourself* chega às lojas, o Uriah já tinha



Mas nem todo o ouro e toda a platina do mundo poderiam sufocar suas culpas. "Está errado tocar um tipo de música só para ganhar dinheiro", brada Hensley. Mas já é tarde. Eles são prisioneiros da maldição do heavy metal. Gary Thain pagaria com a própria vida.

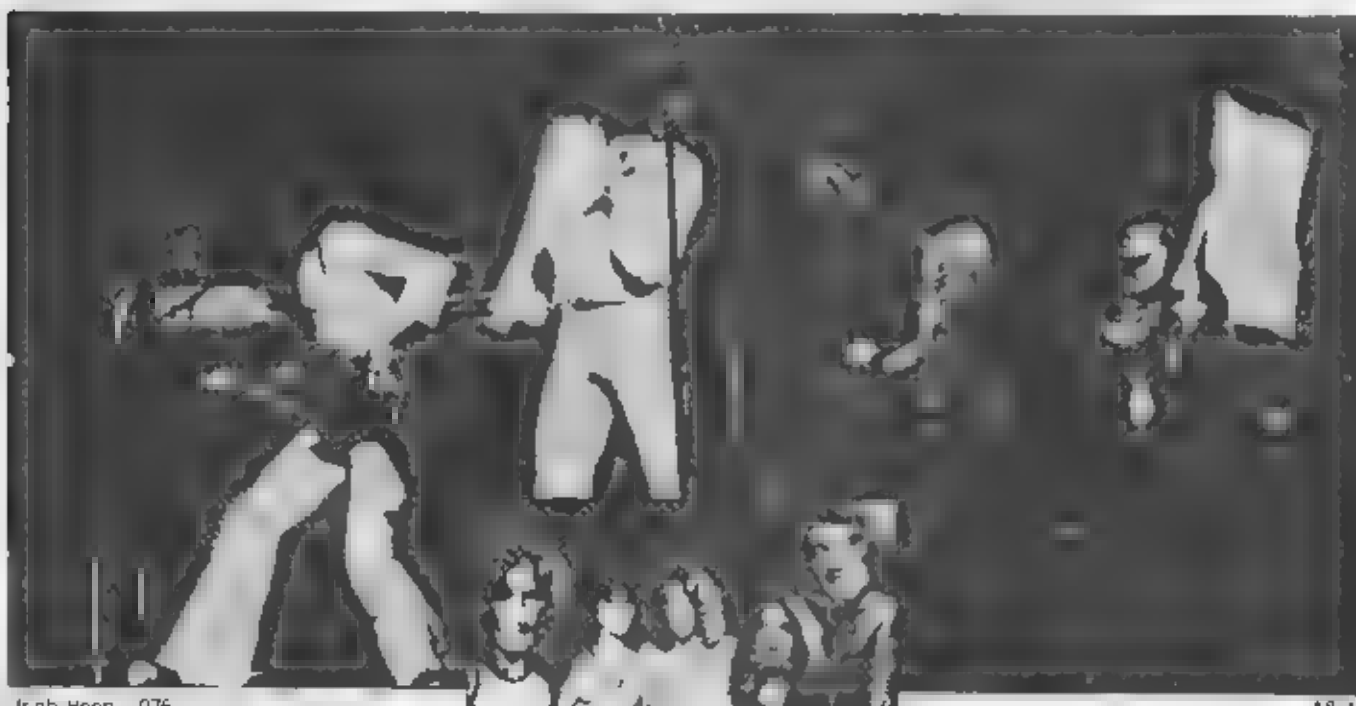
conseguido, com um esquema estafante de excursões, capturar uma boa parcela do público inglês e europeu. Na verdade, seu sucesso começa no continente, na Alemanha e vai ricocheteando na Inglaterra só em meados de 72. "Não foi um grande sucesso. Eu não acho. Até então nós tínhamos um pouco de seguidores, e depois de *Look At Yourself* passamos a ter um certo sucesso. O que pode ser pior que sucesso nenhum. O disco vendeu 108 mil cópias, o que é muito pouco", comenta Ken Hensley.

Mas agora, pelo menos, o grupo tinha-se firmado: a partir de 1972 o baixista Gary Thain, um neozelandês que já tinha trabalhado com Keff Harty e John Mayall, e o baterista Lee

Kerslake, amigo de Hensley dos tempos do Gods e Toe Fat, fazem parte, definitivamente, do Uriah Heep. "Foi aí que veio, realmente, o sucesso", diz Mick Box. "Até então as pessoas iam ver-nos e pensavam: Bom, eles podem chegar lá. Agora nós éramos uma unidade composta de 5 pessoas. Tudo estava em seus lugares, e a platela sentia isso. As faixas todas tinham sido preenchidas. Para nós foi como um sopro de vida. Nós nos sentíamos seguros, capazes de evoluir musicalmente."

Animados e firmes, os cinco membros do Heep partem para a conquista da América. Seu som está definido e eles se deixam impregnar pelas jogadas fantásticas/mórbidas de Sabbath & cia. O álbum de 72 se chama *Demons & Wizards* (Demônios e Bruxos), repleto de riffs básicos e pesados, letras cheias de "olhos de fogo", "dragões fumegantes" e uma capa que é um verdadeiro convite à valsa (ou ao heavy metal rock). E, como o Sabbath já tinha provado, isto é ótimo para o público americano. *Demons & Wizards* é o primeiro LP do Heep a se tornar disco de ouro.

Seria simples dizer que 72 e 73 são os anos de consolidação do sucesso para o Uriah Heep. Aparentemente, são mesmo: eles excursionam sem cessar de costa a costa dos Estados Unidos, enchendo teatros e até estádios (o que é notável para uma banda de porte médio, como o Heep sempre se considerou). Na superfície, tudo está em seus lugares: cinco músicos tocando em união perfeita, som pesado e imagens fantásticas ser



Uriah Heep 1976

Uriah Heep, 1970

AP A

vidas à platéia com constância e nenhuma variação. Mas é aí que entra a ironia, o dado que torna o Heep tão diferente de seus colegas de meta-urgina roqueira, em plena estrada, em pleno sucesso, eles começam a ter crises de consciência. Que, em 74, quase acaba com o grupo.

A coisa toda, aparentemente, começa com o álbum *Magician's Birthday*. Hensley tinha mais uma de suas idéias conceituais, fazer um disco sobre a festa de aniversário de um Super Bruxo, comemorando 500 anos de vida e desafiando seus rivais para um torneio de magias. O resto da banda discordou: era preciso incluir canções, riffs, coisas mais curtas e pesadas. E assim se fez: a idéia original só ficou o título e umas cinco faixas.

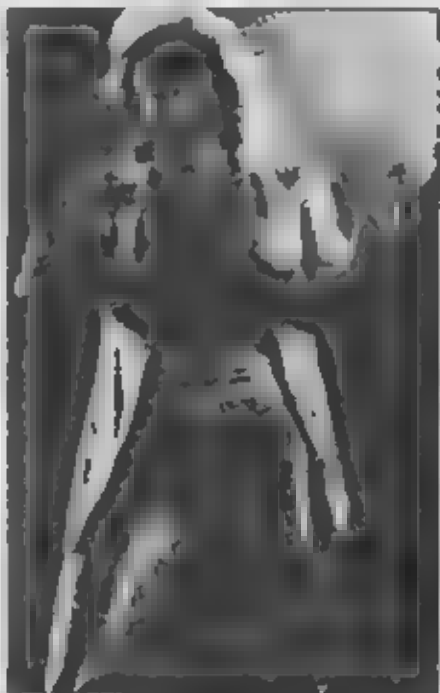
E, nos intervalos das excursões Hensley começou a reclamar: "Há um problema sério com este grupo. nós mal conseguimos nos comunicar. Parte do grupo acha que o legal é continuar tocando rock'n'roll barulhento, que é isso que o público espera de nós. Outra parte quer dizer, em acho que não é bem assim, que deve ser diferente. Eu não posso impor um ponto de vista e minhas canções ao grupo. Eles iam tocar de má vontade. Mas também não consigo mais escrever clichês de rock. Sinto muito, está dentro de mim. Eu evolui muito, e não posso fazer nada quanto a isso. A outra metade (ou 4/5º) do Heep retruca: "Kennedy é meio paranoico. Mesmo com casas cheias e o público aplaudindo de pé ele acha que estamos à beira da catástrofe", diz Lee Kerslake. David Byron é, mais incisivo: "Acho que Kennedy está tentando em perrar todo mundo para uma outra orientação, uma coisa só dele. Acho que ele está muito errado em insistir nisso. Só espero que ele reflita bem no que faz. Seria uma coisa péssima para nós se ele fizesse as coisas como quer fazer, e é por isso que nós não deixamos."

Um álbum solo, gravado com zelo, amor e dedicação, deveria acalmar o inquieto Hensley. Mas não. O grupo muda a orientação, de fato a partir de *Sweet Freedom* cessam os olhos flamejantes e os espíritos da meia-noite, dando lugar a histórias de groupies, amor e estrada. "Ninguém entendeu direito esse nosso período fantástico", disse Hensley. "Confundiram tudo. Começamos a receber telefonemas estranhos, e chega a nos mandar o plano de uma espaçonave pelo correio. Não era nada disso. Nós só queríamos contar histórias, histórias distantes da realidade, convidar as pessoas a fugir um pouco do dia a dia através da música. Porque é o que acontece comigo. Meu piano é

Uriah Heep

uma coisa muito poderosa. Quando eu começo a tocar e compor eu saio da terra, a casa pode vir abaixo que eu nem ligo. Mas no final de 74 o Uriah Heep está quase rachando ao meio.

"Estou tão cansado, tão cansado e sem inspiração / preciso tanto de ajuda", escreve David Byron numa das letras do álbum *Wonderworld*. O disco não é exatamente um fracasso comercial, mas vende mais lentamente que os anteriores. Hensley prossegue na autocritica do grupo: "Eu acho que nós nunca vamos ser um grande sucesso, um sucesso permanente, porque estamos sempre ao limite das coisas. nunca tomamos uma



decisão. Depois eu acho que um grupo de músicos devia importar-se com música. É claro que é bom banhar dinheiro com música. Mas tem gente neste grupo que acha que deve receber dinheiro pelo simples fato de acordar de manhã. Eu poderia muito bem passar sem falar tanto em dinheiro. É errado para um grupo continuar tocando um gênero de música só por tocar, só para juntar mais uma grana. Música quer dizer muita coisa além de dinheiro. Eu gostaria que a crítica nos respeitasse. Mas eu sei que não dá. Nossos empresários já pararam de nos mostrar críticas de discos há muitos anos. Se este grupo quer sobreviver, ele precisa mudar muita coisa. Mesmo assim, ele jamais será um grande grupo.

Só para piorar as coisas, Gary Thain

desmaia em pleno palco no meio de uma das muitas excursões americanas de 74. Mais fraco, ele é o primeiro a sentir os efeitos da overdose de estrada que o Heep se impôs desde 1972. Em 75 está claro que Thain não via conseguir acompanhar o ritmo de Heep. E sai. Poderia ser o fim dos Príncipes do Heavy Metal — como diz o press release da Bronze Records — mas foi mais um renascimento. No lugar de Thain entra John Wetton, um músico maleável, com raízes no rock mas ampla informação de jazz e até de música erudita, ex King Crimson, ex Roxy Music. A imprensa não entende nada.

"Para mim foi uma atitude óbvia entrar para o Uriah Heep. Eu já era amigo de Lee, desde os primeiros tempos em Bournemouth, então foi uma escolha bem fácil. King Crimson era bom para mim, mas eu não conseguia libertar minhas frustrações com ele. E, no fundo, no fundo, minha base é rock'n'roll, não tem nada a ver com jazz, essas coisas. É bom estar de novo numa banda. Foi incrível ensaiar com eles, a gente se entrosou na hora. Meu Deus, eu me senti totalmente liberado! E depois, parece que minha entrada foi muito boa pra eles, também. Parece que lhes deu sangue novo, tirou de um impasse ou coisa assim. Pelo menos é o que Gerry Bron me disse."

E aí a estrada metálica roda de novo, tranquila. Mick Box faz um balanço otimista da derradeira crise do Heep: "Foi bem ruim, mas nem tanto. Não creio que a gente estivesse perto do fim, mas foi bem difícil, doloroso mesmo. Com a entrada de John foi como se a gente estivesse começando tudo outra vez. De repente, tudo era novo e dava vontade de trabalhar. Foi uma explosão de energia."

E faz um esboço do futuro musical do grupo, agora às portas de sua primeira grande excursão européia (Alemanha, Suíça, França e Espanha incluídas). "Com John no estúdio um milhão de idéias começaram a pintar. Acho que acabamos nessa fase de longos solos e muitos riffs, esse tempo passou. Não faz mais sentido para nós musicalmente. Isso só servia para satisfazer nossos egos". Mas será que mudos tanto assim? Disse a Melody Maker de um de seus espetáculos mais recentes: "O Uriah Heep continua uma banda estéril, explorando continuamente seus caminhos já cansados e batidos, repetindo seus riffs e power chords."

Mas afinal o que eles queriam? Está tudo nos lugares. Crítica de um lado, público do outro, muita pauleira no meio. Com ou sem crises de consciência.

BLACK SABBATH

Paranoid

Finished with my woman cause she couldn't help
me with my mind.
People think I'm insane because I am frowning
all the time.
All day long I think of things but nothing seems
so satisty.
Think I'll lose my mind if I don't find something
to pacify
Can you help me?
Are you for my brain?
Oh yeah.

I need someone to show me the things in life
that I can't find,
I can't see the things that make true happiness. I
must be blind.
Make a joke and I will sigh and you will laugh
and I will cry.
Happiness I cannot feel so love to me is so unreal.
And so as you hear these words telling you now
my state.
I tell you to enjoy life. I wish I could but it's too
late.

Paranoid

Tornando com minha mulher porque não podia
me ajudar com minha vida.
As pessoas acham que estou louco porque estou
de cara feia o dia inteiro.
Penso o tempo todo em coisas mas parece que
nada me satisfaz.
Acho que vou ficar maluco se não encontrar algo
pra tranquilizar.
Pode-me ajudar?
Você é pro meu cérebro?
Ah é.

Preciso de alguém pra me mostrar as coisas na
vida que não consigo encontrar.
Não vejo as coisas que fazem a verdadeira
felicidade. Devo estar cego.
Faça uma piada que vou rir porque você vai de
que eu vou chorar.
Não consigo sentir felicidade então o amor pra
mim é tão irreal.
E enquanto você diz essas palavras te falando
do meu estado.
Te digo pra aproveitar a vida, tomara que eu
pudesse, mas é tarde demais.

Snowblind

What you get and what you see.
Things that don't come easily.
Feeling happy in my veins.
Iceicles are in my brain.

Something blowing in my hair
Winter's ice. It soon was dead.
Death would freeze my very soul.
Makes me happy, makes me cold.

My eyes are blind but I can see.
The snow flakes gliston on the tree.
The sun no longer sets me free.
I feel there's a no place freezing me.

Let the winter sun shine on.
Let me feel the frost of dawn.
Fill my dreams with flakes of snow.
Soon I'll feel the chilling go.
Crystal world with winter flowers.

Turn my days to frozen hours.
Lying snow blind in the sun.
Will my see age ever come.

Don't you think I know what I'm doing.
Don't tell me that it's doing me wrong.

You're the one that's really the loser
This is where I feel I belong.

Cego pela neve (*)

O que se ganha e o que se vê,
Coisas que não são fáceis.
Me sinto feliz em minha vida.
Pinguos de gelo no meu cérebro.

Coisa soprando pelo meu cabelo.
Gelo do inverno, logo morre.
A morte congelaria minha própria alma.
Me faz feliz me faz frio.

Meus olhos estão cegos mas posso ver
Os flutuantes de neve brilhando no inverno.
O sol não me libera mais.
Sinto que não há nenhum lugar me congelando.

Deixe que o sol de inverno brilhe
Deixe eu sentir a geada da madrugada.
Recheio meus sonhos em flores de neve.
Logo vou sentir a frieira partir.

Mundo cristal com flores de inverno,
Transforma meus dias em horas congeladas.
Deitado no sol cego pela neve.
Quando virá minha era glacial?

Você acha que não sei o que estou fazendo,
Não me diga que está me fazendo mal,
Você é que vai sair perdendo.
Sinto que aqui é meu lugar oficial.

Lord of this world

You're searching for your mind, don't know
where to start.
Can't find the key to fit the lock on your heart.
You think you know but you are never quite sure.
Your soul is ill but you will not find a cure.

Your world was made for you by someone above
But you choose evil ways instead of love.
You make me master of the world where
you exist.
The soul I seek from you was not even missed.

You think you're innocent, you're nothing to fear.
You don't know me you say but I'm clear.
You turn to me in all your worldly greed
and pride.
But will you turn to me when it's your turn to die?

Lord of this world

Evil possession
Lord of this world,
Be a your confessor

Senhor deste mundo (*)

Você procura a sua mente, não sabe onde
começar.
Não encontra a chave do cadeado do seu coração.
Você pensa que sabe mas nunca tem certeza.
Sua alma está doente mas não achará uma cura.

Sua mente foi feita por alguém lá em cima,
Mas você escolhe caminhos malignos ao invés do
amor.
Me fizeste senhor do mundo onde você existe.
Tomar sua alma é a falha que não foi sentida.

Você pensa que é inocente, que não tem nada a
temer.
Diz que não me conhece, mas não ficou
preocupado.

Vem a mim com toda o seu orgulho e ambição
mandando,
Mas virá comigo quando chegar sua vez de
morrer?

Senhor deste mundo
Maligno possuidor
Senhor deste mundo
E a sua confessor

Black Sabbath

What is this that stands before me?
Figure in black which points at me.
Turn round quick and start to run,
Find out I'm the chosen one.
Oh, no!

Big black shape with eyes of fire,
Telling people their desire.
Satan sitting there he's smiling.
Watch those flames get higher and higher.
Oh, no, no, please God help me!

This is the end, my friend.
Satan's coming round the bend.
People running as they're scared.
Yes, people better go and beware
No, No, Please, No.

Sabado negro (*)

O que é isso na minha frente?
Figura de preto apontando pra mim.
Viro depressa e começo a correr.
Descubro que sou eu o escolhido.
O não!

Uma forma preta e grande com olhos de fogo.
Falando ao povo do seu desejo.
Satan sentado ali ele tá sorrindo.
Vejo as chamas que vão ficando
O não, não, por favor Deus me ajude!

Isso é o fim, meu amigo.
Satan tá virando a curva.
Gente correndo porque tá com medo.
Sim, é melhor e gente corra e tomar cuidado.
Não, não! Por favor! Não!

GRAND FUNK

(She's) some kind of wonderful

I don't need whole lot of money
don't need a big fine car
for everything that I paid for
I got more than I can ask for
I don't have to run around
I don't have to stay out all night
Cause I got a great sweet lovin' woman
She knows just how to treat me right
My baby she's all right
My baby she's clean out of sight
Don't you know she's some kind of wonderful
Yes she is some kind of wonderful

When she hold me in her arms
She sets my soul on fire
When my baby kisses me
My heart is filled with desire
She wraps her lovin' arms around me
Aww, it's so nice, of my mind
I get funny little feeling inside me
Chills run up and down my spine
My baby she's all right
My baby she's clean out of sight
Don't you know she's some kind of wonderful
Yes she is some kind of wonderful

(Ela é) mais maravilhosa (*)

Não preciso de muito dinheiro
Não preciso de um ótimo carro
Tudo isso que eu paguei
Venho mais do que posso exigir
Não preciso ficar rodando por aí
Não preciso ficar a noite toda no rua
Por isso tenho uma mulher doce, doce e maravilhosa
Ela sabe me trazer legal
Minha menina é muito legal
Minha menina é uma coisa de bruxa
Cé não sabe que ela é mais maravilhosa
É, ela é mais maravilhosa

Quando me segura nos braços dela
Põe fogo na minha alma
Quando minha menina me beija
Meu coração enche de desejo
Ela envolve seus braços carinhosos em volta
de mim
Quase me deixa maluco

Fica uma coisa engraçada dentro de mim
Calafrios sobem e descem minha espinha
Minha menina é muito legal
Minha menina é uma coisa de louco
Ela não sabe que ela é meio maravilhosa
E ela é meio maravilhosa

Bad time

I'm in love with a girl that I'm talking about
I'm in love with a girl I can't live without
I'm in love but I sure picked a bad time
To be in love, to be in love.

Let her be somebody else's queen
I don't want to know about it
There's too many others that know what I mean
And that's why I got to live without it.

I'm in love with a girl I'm talking about
I'm in love with a girl I can't live without
I'm in love but I feel like I'm wearing it out
I'm in love but I must have picked a bad time
To be in love.

A bad time to be in love
A bad time to be in love
A bad time to be in love.

All the stories running back to me
Now my friends and the people I don't want to see
The things I see I know just couldn't be true
At last now I hear it from you
Repeat chorus

Uma época ruim (*)

Tô apaixonado por uma garota de quem eu tô
falando
Tô apaixonado por uma garota e sem ela não
posso viver
Tô apaixonado mas escolhi uma época ruim
Pra estar apaixonado, pra estar apaixonado.

Deixa ela ser a rainha de um reino qualquer
Não quero saber nada disso
Tem gente demais que sabe do que tô falando
E é por isso que tenho que viver sem ela

Tô apaixonado por uma garota de quem eu tô
falando
Tô apaixonado por uma garota e sem ela não
posso viver

Tô apaixonado mas acho que tô acabando
Tô apaixonado mas devo ter escolhido uma época
ruim

Pra estar apaixonado
Uma época ruim pra estar apaixonado
Uma época ruim pra estar apaixonado

Todas as histórias que lembro
Sobre meus amigos e as pessoas que não
quero ver
As coisas que vejo, que sei, não podem ser
verdadeiras
Pelo menos só serão se eu ouvir-las de você.

URIAH HEEP

Can't stop singing
(Hensley)

I can't stop singing
I can't see the end just a new beginning
As long as I keep on trying
I'll survive just fine
Free to take my time
Ridin' the moon in the midnight sky
I can see through the man who lies with his eyes
And the real thing that's wrong is he has no song
to lean on
So I'll take my time just to give you my rhyme
To try to be sure and open the door
Cause there's much more to life than a day and a
night to dream on

I can't stop singing
I can't see the end just a new beginning
As long as I keep on trying
I'll survive just fine
Free to take my time

Now I ain't confessin' to some kind of blessing
I'm trying to say why I'm happy today
I'm not preachin', teachin' makin' some speech in
dedication
Cause it's no good me saying where the blame
should be layin'
For with that kind of reason it comes out the same
With an ear to the ground each day I've found
inspiration.

Não consigo parar de cantar (*)

Não consigo parar de cantar
Não vejo o fim de um novo começo
Enquanto continuar a tentar
Sobreviverei muito bem
Livre pra demostrar na minha

Andando na lua, no céu de meia-noite
Posso ver através do homem que mente com seus
olhos
É o que tá errado mesmo é que não tem canção
pra se escutar
Então vou parar um tempo aí pra te dar a minha
rima
Pra tentar ter certeza e abrir a porta
Pois a vida é muito mais do que um dia e uma
noite pra sonhar

Não consigo parar de cantar
Não vejo o fim de um novo começo
Enquanto continuar a tentar
Sobreviverei muito bem
Livre pra demostrar na minha

Dizta não tô confessando que sou abençoado
Tô tentando dizer porque hoje tô feliz
Não tô preguiçoso, entendo, discursando em
homenagem
Porque não adianta eu dizer onde deve ser posta
a culpa
Pois com esse tipo de raciocínio dá tudo na
mesma
Com um marido colado ao lado a cada dia
encontrei inspiração.

Sweet Freedom (Hensley)

As I look around you, do you like what you see?
Though it sometimes makes you lonely, do you like
being free?
And are you sure you'll be okay without my
company?
I just want you to be happy, even if it's not with me.

Sweet sweet freedom

Sweet, sweet, sweet
Will the line between all this
And my love ever meet
Sweet sweet freedom
Sweet, sweet, sweet.

What I'm really tryin' to say is that I will be around
Should you find that after all you can't get by with
what you've found.
Cause it wasn't just my heart you took and tossed
into the sea
Though it's hard to find the words I need
I guess it was me.

Doce liberdade (*)

Enquanto olho à sua volta, você gosta do que vê?
Embora às vezes fica sozinho, você gosta de ser
livre?
E tem certeza que vai ficar legal sem a minha
companhia?
So quero que você seja feliz, mesmo se for
sem mim.

Doce, doce liberdade

Doce, doce, doce
Será que a linha entre todo isso
E o meu amor vai se encontrar?
Doce, doce liberdade
Doce, doce, doce

O que tento dizer é que ainda estarei por perto
Caso descubra que afinal não consegue lidar com
o que encontrou.
Pois não foi só o meu coração que você pegou e
lançou ao mar
É difícil encontrar as palavras que preciso --
Acho que também foi eu.

Colaboração de Modern Sound Discos.

(*) Tradução livre de Ricky

nal. Tony Banks tira sons inusitados dos teclados, passando de solo para acompanhamento e vice-versa, e Steve Hackett e Michael Rutherford e Phil Collins. É difícil até avaliar o potencial musical de cada um deles. A saída de Peter Gabriel foi um tremendo golpe pra todo mundo, pra ser uma barra preencher esse vazio. Deixando as tragédias de lado, vou pedir a "Rock" um favor que espero receber. Eu gostaria que vocês publicassem ou mandassem pra mim outras letras do Genesis. Os álbuns Nursery Cryme, Trespass, Foxtrot e Live. Se não der pra publicar logo, aí vão selos pra não

Muito mais assunto: rock, jazz, rock, jazz, samba, baile, maracatu, música erudita, blues, folk, soul, chorinho, música progressiva, rock, jazz.

Meus quindozinhos amigos: Sem o melhor intuito de enaltecer os personagens vulgares, quero, inicialmente, congratulá-los pela honrosa presença de fazer algo que preste a matéria de informação musical, nessas terras de Macalé. Os meus mais sinceros votos de que sobreviverá sempre pela graça de jovens afortunados que, como eu, não sabem o que fazer com (por enquanto, se

N BAZIL

JOELHO

DE ATACA NO MAM

LA FALADO

LO, EM AGOSTO

NO TUCAL

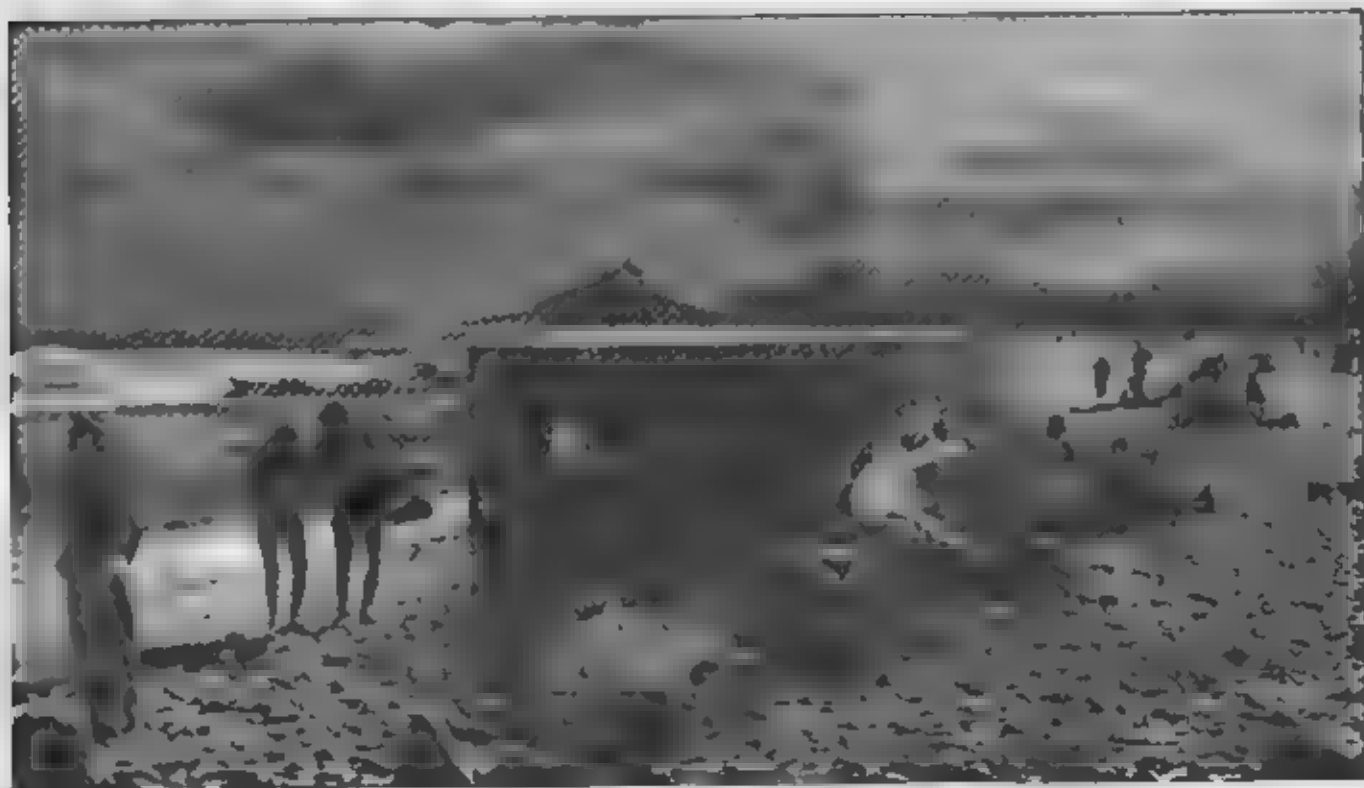
Jornal de Música

E SOM



SAQUAREMA

Vou lhes contar como foi: primeiro teve tanta chuva que mais parecia o dilúvio da Bíblia; depois teve tanto sol e tanta estrela quanto aossoes olhos e cabeças podiam suportar. E teve som também tal qual o prometido. Não três dias, mas dois. Não sei dizer se a garotada que estava lá se divertiu. Os astros e candidatos a astros (e suas cortes) curtiram bastante. Foi o que pareceu. Não, ainda não foi o Woodstock brasileiro. Mas era pra ser? A nda é possível? Ainda tem cabimento? ROCK/JORNAL DE MUSICA esteve lá e em São Paulo também. E investigou. Alberto Carlos de Carvalho e Gleuco de Oliveira quiseram saber como e por que se faz festival de rock no Brasil. Guerra fez um levantamento do famoso problema da aparelhagem. O fotógrafo Paulo Ricardo ouviu Fuguet de Bixo da Seda falando como é estar lá em cima. Ezequiel Neves, o crítico-cantor, se divertiu, se grilou e resumiu as emoções pra vocês. (AMB)





Organização: "Ainda não foi o primeiro grande

É como é que se realiza um festival de música no Brasil? O de Saquarema, pelo menos, como foi organizado? "A ideia — diz Nelson Motta — foi iniciada a partir do show Hollywood Rock, realizado em Jan./fev. do ano passado, quando vários problemas, como produção, organização, iluminação e, principalmente, as chuvas, atrapalharam grande parte das apresentações." Depois das apresentações canceladas Hollywood Rock, Nelson Motta tentou excursionar pelo Brasil com a transição, mas foi colado de cara em São Paulo, onde o show não recebeu autorização. Já no verão passado, quando tentou promover um grande concerto, em Cabo Frio, encontrou novas dificuldades:

— Esses obstáculos que surgem para a realização de um show musical são apenas de ordem burocrática. Mas, além disso, existem mil exigências para a realização de um festival. Isso não aconteceu com a Prefeitura de Saquarema que, através da Secretaria de Turismo, colaborou para a realização do show e a CELF — responsável pela instalação de um transformador de voltagem com capacidade para 150 mil watts. Quer d

per com isso tiveram los suficientes para as filmagens.

O empresário Carlos Alberto Sion, que levou Raul Seixas e o grupo Bicho do Seda para o palco de Saquarema, diz que o festival foi uma festa no sábado, mas não no campo da Saquarema Futebol Clube, onde foi realizado o show:

— O que aconteceu em Saquarema é que estavam-se preocupando demasiadamente com a gravação e o filme. De acordo com pesquisas feitas na cidade, quase ninguém sabia da existência do show de rock. Você vê, não havia um cartaz sequer e nem mesmo faixas sobre o show de rock. Eu acho que esse foi o problema principal do fracasso de público. Quer dizer, isso só pode ter acontecido pela inexperience dos promotores, ou então, pelo excesso de otimismo com o público que estava lá para assistir o festival de surf.

Das 35 mil pessoas que lotaram Saquarema no fim de semana, Nelson Motta conta que, pelo menos, 10 mil não nada apresentações dos dois espetáculos, mas não se preocupou muito com a venda de 6 mil bilhetes nos dois dias, porque a ideia era mesmo fazer o filme e gravar o disco.

O show foi tecnicamente perfeito,



de Nelson Motta. A equipe técnica foi composta de 8 técnicos de som, 12 monitores e 6 iluminadores. A produção geral contou com cerca de 122 pessoas, entre artistas, seguranças e coordenadores. Para o disco foi utilizada uma unidade móvel de gravação, arugada por 34 mil cruzeiros. Para o filme, o orçamento é

de 800 mil cruzeiros. Eu ainda não sei se o filme vai ser lançado.

No momento, Nelson Motta está com um prejuízo de 200 mil cruzeiros, que será coberto quando filme e disco forem lançados, no fim do ano. Quanto aos cachês pagos por apresentação em palco, que não ultrapassaram 120 mil cruzeiros, ele não especifica detalhes, "pois isso implica em acordos particulares realizados anteriormente". Mas de um modo geral, os artistas não tiveram enfeites:

— Não houve nenhum tipo de enfeite, nem mesmo de iluminação. O show foi muito simples, mas muito bom.

teria dado uma nota. Nós fomos muito felizes.

Após as apresentações, de todos os grupos que se apresentaram, só uma chegou até Nelson Motta. A do grupo Made in Brazil.

O Made só reclamou porque tocou antes da Rita Lee. Dizem que o Made saiu prejudicado. Acontece



Muita aparelhagem e pouco som

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

Segundo Danilo Flamboyant, até a produção do show, a aparelhagem foi montada no local de gravação do disco.

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

Durante as seis horas de som do show, a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

Fender Rhodes 73 Stage Piano e uma bateria Ludwig "Jazz" (com caixa acrescida de Acoustic) foram as principais peças de equipamento.

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.



...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.

...a aparelhagem utilizada no show consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. 100-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas "Tweeter" dispostas em um círculo ao redor do palco.



Fotos: Paulo Ricardo

Foi no dia 29 de maio, um sábado, no Ginásio da Portuguesa, no Caninde em São Paulo. A maratona começava às 8 da noite e não tinha hora pra acabar. A partir das 10 da manhã a garotada foi chegando. "Tinha gente que veio do Recife", dizia eufórico o empresário Mario Buonfiglio, que falou em 25 dias o gigantesco show de rock. As 5 da tarde 6 mil ingressos já tinham sido vendidos ao preço único de 40 cruzeiros. "As feras estão fissuradas pra ouvir o som das feronas", me disse a divina Rosaly of the Rising Sun.

As feronas Flying Bananas, Sindicato, Mutantes, O Terço, Som Nosso de Cada Dia, Joelho de Porco, Humabanca, Cornelius e Santa Fé, Bixa da Seda, um time que não deixa de ser interessante, principalmente por apresentar correntes bastante diversas em matéria de som. E para que não acontecesse as insuportáveis interrupções entre um conjunto e outro, quatro palcos foram montados. Nesses estavam espalhadas as 16 toneladas de equipamento. 50 caixas acústicas, 186 spots e 6 canhões. Isso tudo controlado por 4 mesas de som e uma equipe de quase 100 pessoas trabalhando sem parar.

Às 8 e 25, com o imenso ginásio entupido de 8 mil roqueiros, o Flying Bananas ocupou um dos palcos e imediatamente atacou sua música eminentemente acústica. E os gritos começaram.



8 MIL NÃO OUVEM NADA

Além de um planejamento perfeito (que havia: rock exige uma tecnologia que ainda não está no gibo de nossos melhores empresários) Buonfiglio contou com o apoio da Secretaria de Turismo e Fomento de São Paulo, mas foi traído pela imensidão de um ginásio que só não derubou Rick Wakeman porque técnicos ingleses especializados montaram sua paquidermica aparelhagem com um know how very, very british. Quer dizer: eles chegaram, testaram a acústica e tudo o mais e o Bundão Wakeman pôde tocar sua horrenda música que foi perfei-mento audível.

Outra coisa: com a Globo patrocinando a "elefante" e todo um esquema de segurança montado para agir durante as duas horas do "concerto" as luzes do ginásio puderam ser apagadas e o show do astro Inglês foi aquela coisa incandescente. Mas quem ousaria apagar as luzes num show de rock lupiniquim com 8 mil garotos e a previsão de mais de dez horas de duração?

Enquanto o Flying tocava a multidão berrava: "Apaga a luz. Aumenta o som!" Tentei ouvir o grupo. Fiz um esforço danado e só cheguei à conclusão que eles podem vir a ser um Crosby, Stills, Nash and Young tepin, quim muito simpático. Não consegui ouvir nenhuma letra.

nenhuma sutileza instrumental. Pensei comigo: com o Sindicato vai ser diferente, afinal eles são um grupo elétrico e tudo muda de figura. Mas o Sindicato entrou e não mudou nada — tudo continuou a soar como um radinho de pilhas muito mixurruca. E as principais luzes do estádio continuavam acesas prejudicando a iluminação do segundo palco. Os spots pareciam aquelas luzinhas de árvore de natal.

O SOM IMUTÁVEL DOS MUTANTES

O terceiro palco foi invadido pelos Mutantes com sua nova formação: Paulo de Castro no baixo e Luciano nos teclados. Usavam sua própria aparelhagem (importada!) e a coisa melhorou um pouco. De radinho de pilha o som passou a ser de uma vitrola portátil: dessas que a gente leva pra fazer piquenique. Mas as ferinhas da gera' adoraram os Mutantes e seu som imutável e disforme. Sergio disse uma série de bobagens (que felizmente não escutei) e a multidão ficou ainda mais histérica. Foi o que bastou para Sergio prolongar a apresentação por quase duas seculares horas.

A essa altura, não tive mais saco e fui pro bar da Portuguesa. O ambiente lá estava ótimo, tudo muito animado. O Secretário Armando Simões Neto, simpaticíssimo, dizendo que gostava muito dos Mutantes. Disse ainda que rock também é

terismo na cidade. De agora em diante vamos investir no rock. Será nossa segunda dotação orçamentária, menor só que a do carnaval". E os Mutantes continuavam tocando, tocando, tocando Pra quê? por guitarra, na certa, a inesquecível Dorothy Parker.

Havia também, entre um conjunto e outro, um apresentador Better Forget It.

UM TERÇO MUITO ESPERTO

Depois do almoço, seculares dos Mutantes (esqueci de dizer que Sérgio continua cantando ma. pra burro), chegou a vez do Terço. Uma apresentação rápida e rasteira, bem competente. Mr. Hinds abandonou espertamente alguns de seus coitos interruptus e passou a tocar rock pra platéia. Ninguém se chateou, a festa chegou mesmo a ser esboçada.

O que não aconteceu, infelizmente,



te, com o Sum Nossos de Cada Dia. A carreira de novo tecladista, Dino Vicente, passou quase despercebida. Por causa da acústica, do avanço da hora e pela exaustão muito comum em maratonas como essa. A essa altura dos desacommodamentos

foram pras arquibancadas ver se conseguia me sentar. Fiquei de pé quase 5 horas seguidas e ninguém é de ferro. De lá de longe ainda me esforcei pra ouvir o som progressivo-nosso-de-cada-dia. Tudo OK. Pedrinho continua sendo um ótimo baterista (não

de rock) e havia ainda um guitarrista muito bom.

Quando a multidão já estava quase dormindo entopecida chegou a vez do Joelão de Ferro. Uma gostosa surpresa. O ex-grupo do vocalista Próspero fez um rock gostoso, tendendo pra sátira, um repertório muito bom com destaque pra "Trombadinhas". O baterista é simplesmente superb e Dick Petra substitui o Próspero de um modo bem legal. Só acho que ele deveria se decidir entre o Sindicato e o Joe Job. Do jeito que está é mais um tour de force que um tour de force. Outra coisa, a imagem do Joelão é ótima (cabelos engastados e smokings), uma espécie de mistura do Sha Na Na com o Dr. Feelgood da Paulista Desvalhada.

A madrugada já estava no meio e os quatro palcos se mostravam desnecessários quando o

HI MAHUACA ENTROU EM CENA

Aí sou obrigado a confessar que sempre tropeço nas palavras quando tento dizer Humahuaca. Não consigo decorar o diabo desse nome. Me esqueço também rapidamente do som que o grupo faz. Deve ser progressivo-utín-sound. Vou tentar ouvir o Humahuaca num local mais monchegante.

Cornélio e o Santa Fé foram prejudicados pelo avanço da hora. Acho também que um grupo chamado Santa Fé não é bem indicado pra um cantor brincalhão como Cornélio. O repertório também me pareceu uma coisa só, indiscernível repetitivo ao extremo. Deve ser por causa do Santa Fé. Fico rezando pra não aparecer nenhum grupo paulista chamado Salve Rainha, Hóstia Santíssima, Remarrelção e por aí.

Quando, às 5 da manhã, entrou em cena o Bixo da Seda, sai correndo das arquibancadas pra avisar ao operador da mesa que o som estava uma bosta só uma das caixas funcionando. Mas cheguei lá embaixo e ainda tive forças pra dar uma danadinha e como não achei operador nenhum deixei pra lá. Fiquei foi dançando, coisa que faço sempre que o Bixo surge em qualquer lugar.

VALEU A PENA?

Será. Só sei que quantidade nenhuma foi um número de quantidade. É ainda por cima, nove grupos num local gigantesco como a Portuguesa é do-se pra dinossauro. Principalmente com uma acústica péssima e várias toneladas de aparelhagem de alto-falantes. Mas o fato é que, além da renda ter alcançado a cifra de quase 350 milhões (é que todo mundo começava no dia seguinte), "O Mau Longo Show de Todos os Tempos" teve o triunfo de reunir 8 mil malucoques que gostam de rock. E isso no país do samba.

- Mas valeu a pena?
- Sei lá... (Esqueci! Nunca)

O DEPOIMENTO DE FUGUETT (BIXO DA SEDA): "ROCK É UM MOVIMENTO DE MENSAGEM E CONSCIÊNCIA".

em inglês. Foguete é contra. "Olha, nós precisamos falar na nossa língua, nós somos brasileiros, e só podemos ajudar essas crianças que vem aqui nos ver cantando em português, precisamos abrir cabeças e mantê-las abertas. Eu uso nas minhas músicas, às vezes algumas palavras em inglês, que reconheço como uma língua mais musical, que a nossa, mas só é complemento. O público se agita, está contagiado, alguém comenta que o ambiente parece agora, como o de Altamont.



como os Stones. Há alguma agitação e alguns rapazes de blusão de couro preto, empurram as pessoas, fingindo dançar. Algumas garotas se assustam. Mas o olhar de Foguete petrifica-os. "É, tem dessas coisas, alguns não entendem que precisamos é nos unir, não brigar entre nós mas eu sei que tem muita gente que não sabe de nada e também nem quer saber. Esses, estão perdidos."

No palco, o grupo tenta terminar sua apresentação, mas os gritos da platéia os faz continuar. E, com os corpos brilhando de suor, fazem uma última tentativa de comunicação total com as pessoas. Mas, uma

cadeira que voa, interrompe e encerra o show. Seis da manhã, então, Foguete: meu nome é esse mesmo, porque eu assim o quis" apesar de tudo, está feliz. "Tocamos para muita gente, meu irmão, aqui e em Saquarema, e sei que alguns receberam a nossa mensagem, que não é a violência, mas a consciência da nossa força." Falo com ele da menção à aparelhagem de alguns grupos que se apresentaram sem a mesma força do Bixo da Seda. "Pois é, depois da saída de nosso tecladista, partimos pra uma outra, simplificar cada vez mais o nosso som, que temos um som rude para todo o tipo de público, queremos chegar fundo das pessoas de uma maneira cada vez mais simples, caminhamos é para isso." Comento com ele das pequenas cenas que passaram no fim do show. "Isso é triste, sabe a violência é triste, tem que haver mais respeito pelo ser humano, menos repressões, que é o que gera esses traumas. Vi primeiro em Saquarema, e depois aqui, cabeceiras lindas, olhares refletindo tudo, e isso me faz feliz."

Nessa altura do papo, Foguete está emocionado, seus olhos se abrem muito, e fala-me da história de um amigo seu que morreu de repente. "Agora ele está em outro planeta." Fixa o olhar em mim, que agora posso ver o seu interior de uma beleza muito, muito grande, e me dá a mensagem final: "Os jovens de hoje tem que viver o presente o agora, nada de esperar o rock é um dos caminhos, apenas, essas crianças lindas têm que se abrir, tem que se questionar, têm que se conhecer lá no fundo, têm que fazer essas cabeceiras, para que todos caminhemos juntos, pois os escolhidos serão apenas os escolhidos" (Paulo Ricardo).

Quatro horas da manhã de domingo, 29 de maio de 1976, pelo menos cinco mil pessoas ainda permaneciam no Ginásio da Portuguesa, em São Paulo, remanescentes do "Maior show de todos os tempos" organizado por Mário Buonfiglio. No palco, punhos cerrados, Foguete vocalista e líder natural do grupo grêco "Bixo da Seda" dá o recado. Olha, estrangalha dos fixos na platéia, tenta transmitir a força e o desespero de uma geração. Nosso som é como se estivéssemos caminhando "definiria ele mesmo, mais tarde. E é como se sente, no movimento do seu corpo, num andar imaginário, contagiante, e nos sons do guitarrista Minu, e na marcação do baixeiro Marcos, e na batida surda e pesada do baterista Edinho. Nós curtimos desde a infância, caminhamos juntos pelas estradas de um passa-fome, todos passam, se pinta rano, todos comem, se um ri, todos riem, e até choramos juntos, às vezes."

O público, antes sentado nos degraus do Ginásio e no chão da quadra de basquete, agora se levanta, bate palmas e ajuda Foguete a marcar o ritmo, andando, andando sempre sem dívida alguma, para a frente. Ele não sorri, empunha o pandeiro como uma arma, olha firme, mostra no rosto tudo o que não é possível falar. Muitas pessoas levantam os dedos em V em resposta. O Bixo da Seda levanta a mão fechada, numa posição que não deixa dúvidas de conscientização madura da falência de um movimento pacifista. "A maioria das pessoas não sabe o que é o rock, não conhece os caminhos que a gente teve que transitar, há dez ou mais anos. Tem gente ganhando dinheiro com o rock, eu e meu grupo estamos em outra, queremos canalizar nossa consciência das coisas, se acredito no rock como um movimento de mensagem."

No mesmo show, onde se apresentaram 10 conjuntos, muitos fizeram som progressivo e alguns cantaram

HISTÓRIA DE MÚSICO Abel Ferreira

Um sopro de fôlego na Música brasileira

Ruy Fabiano



Em recente entrevista ao Journal de Música, Paulinho da Viola justificava o ressurgimento do choro no panorama musical brasileiro como consequência lógica de um processo de valorização da linguagem musical iniciado pelas gerações pós-bossa nova & tropicalismo.

No entanto, mais que uma simples reabilitação de um gênero que, dentro de toda a diversificação de nossa música, é, sem dúvida, uma de suas manifestações mais elaboradas e de maior sentido criador, este retorno está também fazendo justiça a toda uma geração de instrumentistas de primoríssima qualidade que estavam relegados ao anonimato dos estúdios das gravadoras quando não desempregados, fazendo pano de fundo para cantores muitas vezes de talento discursivo.

É o caso de Abel Ferreira, virtuose em pelo menos três instrumentos: clarinete sax-alto e sax-soprano. Profissional há 46 anos, tendo acompanhado nesse período quase todos os nomes que surgiram na MPB, nas mais variadas tendências, ele acaba de lançar, pela Maroia Pereira, seu primeiro LP individual em 10 anos: *Bessô, Sax e Clarinete*.

Mineiro de Coromandel, cidade a qual atribui grande importância na sua formação musical, Abel encontrou os mesmos obstáculos comuns ao músico brasileiro quando decidiu profissionalizar-se.

— Quando eu fui pela primeira vez em 1937 fui morar em Belo Horizonte. Já havia tentado várias profissões e fracassado sempre. Como músico, o único mercado de trabalho que encontrei foram os cabarês da cidade. Ai começa a confusão. Minha mulher já falecida achava impossível conciliar a vida de músico — freqüentando locais de barra pesada — com a de chefe de família. Meus pais ainda tentaram, como último recurso, me entregar a gerência de um bar e um restaurante em Coromandel. O resultado foi desastroso, pois em pouco tempo levei o estabelecimento à falência. Não dava para aquilo. Vendia fiado ou simplesmente não cobrava, e continuava fiel à música.

A movimentação musical em sua cidade era intensa. A dificuldade de comunicação com os grandes centros, contudo, era grande e, inicialmente, Abel conheceu apenas a polca, o maxixe e a modinha imperna. As primeiras notas ele aprendeu no piano do mestre da banda, José

Ferreira, que era primo de seu pai. Curiosamente, ele afirma lembrar-se com precisão da data em que isto ocorreu: 21 de agosto de 1927. Logo, já ensaiava as primeiras melodias no clarinete de Hypácio Gomes, um velho músico amador. Aos poucos, foi tomando conhecimento do trabalho de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Luís Americano e outros sem contudo imaginar que um dia viria a tocar com eles.

Somente em 1943, Abel resolveu enfrentar a então capital da República. De início, não teve maiores dificuldades para encontrar trabalho. Dominava bem o instrumento e conhecia o repertório em voga. As gravações eram freqüentes e ainda arranjava tempo para compor. Até 1945 ele não recorria de nenhum aperto financeiro grande. A partir daí — conta ele — começa um período de desvalorização do músico brasileiro, que se estendeu até a década de 70.

Foi o início do rock e da bossa-nova. De um lado, valorizou-se os conjuntos de música internacional, de outro, reduziu-se o acompanhamento musical a poucos instrumentos, dando fim às grandes orquestras. Não tenho preconceito musical de espécie alguma e não desfaço de qualquer gênero. Inclusive toco de tudo. Quando percebi a situação, não tive dúvidas: fui tocar em bares, executando desde o balero ao rock. Agora, continuo achando que o choro é o que há de melhor em nossa música.

Dessa longa fase, Abel recorda com tristeza a situação de diversos colegas, desempregados e sem perspectivas. Nessa ocasião, a convite da cantora Carmêlia Alves, foi tentar o mercado exterior, iniciando temporada em Portugal. Por mais seis vezes duas através do MEC ele cruzou a fronteira, chegando a tocar até na União Soviética. Apesar do sucesso de suas apresentações e dos convites que recebeu para permanecer ele preferiu voltar ao Brasil, apesar dos pesares.

A única coisa que lamenta é não ter podido estudar o suficiente como o seu filho (o maestro Leonardo Bruno). O ensino de música entre nós ainda é muito deficiente e o músico brasileiro não tem condições de adquirir instrumentos. Por exemplo, um clarinete está custando cerca de Cr\$ 10 mil. O de fabricação estrangeira é de melhor qualidade, mas é muito difícil de se adquirir. Hoje já se pode tocar em um clarinete brasileiro, a fabricação melhora. Antes, era praticamente impossível. Se você somar todas essas adversidades, vai ver que o instrumentista brasileiro é uma espécie de operário da música, o chamado "milagre brasileiro".

Quando decidiu apresentar-se em 1971, Abel consultou antes alguns companheiros que trabalhavam junto às arrecadadoras. A conselho de Herivelto Martins requereu a sua

apresentadoria como compositor filiado a UBC — ao invés de músico.

— Na verdade, eu me considero 80% músico e 20% compositor. Ocorre que a apresentadoria como compositor é mais vantajosa e mais simples de se requerer. Além disso, você continua a receber os seus direitos autorais. Em função dessa apresentadoria, não dependo mais dos cachês das gravadoras e, assim, só gravo quando eu quero.

Antes, no entanto, de regulamentar sua situação com o INPS, Abel vivia correndo de uma gravadora para outra, viajando do Rio para São Paulo.

A gente chegava, colocava o fone no ouvido e acompanhava o cantor — que muitas vezes a gente nem conhecia — através das cifras. Se o cantor não sabia a melodia, a gente ia lá e tocava. É o que significa que a gente tem de improvisar. Você então, sem conhecer a música e sem qualquer ensaio tem que inventar na hora. É preciso muita prática.

Dos compositores modernos, Abel grava com quase todos. É comum ele girar o dia, do rádio e se reconhecer em gravações de Caetano Veloso, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Sueli Costa e outros. O primeiro grande astro da MPB que recorda ter acompanhado foi Carmen Miranda, numa temporada em Poços de Caldas.

Atualmente ele considera o panorama musical brasileiro em clara decadência. O reaparecimento do choro, segundo ele, abriu as portas aos nossos instrumentistas. Reside na Penha e sua casa é bastante freqüentada pelos chorões da cidade. De vez em quando participa de shows, "para não perder a forma", mas o que ele gosta mesmo é de curtir as samambaitas e choronas do seu jardim, ou então de tomar uma cerveja com os amigos, no "Sovaco de Cobra", quartel-general do choro no subúrbio. Em sua última apresentação pelo Clube do Choro, no Teatro Casa Grande, revelou ao público uma outra faceta de seu talento, divertindo a platéia com números de sapateado e muito humor. De sua profissão, apesar de tudo, não guarda mágoas e, se tivesse de começar tudo de novo, não teria dúvidas em abraçar a música. "Finalmente, não consigo aprender mais nada e, enquanto tiver fôlego, continuo trabalhando."

FICHA 10cc

Uma história em quadrinhos do rock: de grupo fantasma ao sucesso

Alberto Carlos de Carvalho

Impressionante como os veteranos dos anos sessenta continuam disfarçados atuando na 4ª geração do rock e ainda são os responsáveis pelos escassos piques de renovação na música progressiva. Se você tem mar como ponto de partida a dissolução dos Beatles e sair em busca de novos valores, vai achar sempre uma história começada por volta de 1960. A do grupo 10cc, pelo menos, é recente. É verdade que o conjunto só foi batizado com este nome em 1972 e que só explodiu

Fm Not In Love, extraída de seu 3º LP The Original Soundtrack. Mai



Graham Gouldman

seus integrantes Eric Stewart (guitarra, piano/vocal), Lol Creme (guitarra, teclado/vocal), Kevin Godley (bateria, vocal) e Graham Gouldman (baixo/vocal) vêm trabalhando juntos, de uma forma ou outra, há mais de dez anos.

Graham Gouldman foi lançado junto com Kevin Godley num grupo chamado The Mockingbirds. O conjunto não conseguiu impressão na Grã-Bretanha, mas foi essencial para que o talento de Gouldman — um incrível fabricante de sucessos — fosse desenvolvido.

— Eu comecei a escrever mais ou menos na época em que o Mockingbirds surgiu. A primeira música que fizemos em estúdio foi a minha composição *For Your Love*, mas a nossa gravadora se recusou a gravá-la. Mais tarde o Yardbirds chegou a saber dela, gravou, e a música se tornou um sucesso mundial da noite pro dia.

Além de *For Your Love* para o Yardbirds, Gouldman ainda colocaria diversos conjuntos nas paradas de sucesso com suas composições. Dentre eles, o Hermit e Hermita com *No Milk Today*, Jeff Beck com *Tallyman* e o Hollies com *Bus Stop*. Gouldman sentiu que naquela época havia muito interesse em tudo o que ele estava escrevendo, mas ao mesmo tempo, ninguém estava a tensão nos Mockingbirds. "Eu estava escrevendo hits que acabavam acontecendo com outros conjuntos, enquanto o nosso ainda tocava a 80 dólares por noite. Como isso senti uma espécie de remorso ou coisa parecida e logo depois dissolvi o grupo.

Kerin Godley desapoiado com o fracasso, voltou para a Faculdade de Artes, onde estudava na mesma turma de Lol Creme. Ele e Lol se especializaram em histórias em quadrinhos e durante os desenhos, só fizeram som nos botecos locais ou junto com os grupos universitários.

Enquanto isso, Graham Gouldman estava ganhando muito dinheiro e prestígio como compositor e Eric Stewart se tornando uma figura conhecida como integrante do grupo de Wayne Fontana, The Mindbenders. Quando Wayne, em 1966, saiu do conjunto para seguir a vida andrui dual, o Mindbenders

logo depois, Gouldman se juntou a eles como vocalista e guitarrista. A partir daí, o Mindbenders começou a fazer um rock pesado demais para



Eric Stewart

o público que tinha formado e, em 1968, encerrou suas atividades.

Gouldman foi convidado para trabalhar nos Estados Unidos como compositor de sucessos por encomenda e como músico de estúdio, enquanto Eric Stewart começou a realizar um sonho antigo: a criação de um estúdio de gravação próprio.



Esse estúdio ficou chamando-se Strawberry e foi o primeiro passo para o desenvolvimento do 10cc. Naquela época, Lol Creme e Kevin Godley, já tinham substituído os desenhos pela música outra vez e, com Stewart, formaram números grupos fantasmas no Strawberry.

Um desses grupos saíram de repente quando Stewart, Creme e Godley, testando uma nova mesa de 4 canais, gravaram a música *Non-Interthal Man*. Um amigo produtor da Philips estava no estúdio e viu o potencial de vendas naquele som. Lançou o trio com o nome de Hotlegs e o compacto *Non-Interthal Man* acabou vendendo mais de dois milhões de cópias.

Graham Gouldman, de volta à Inglaterra, se juntou ao trio para as apresentações ao vivo e eles realizaram uma grande excursão abrindo os concertos do Moody Blues. Gouldman lembra que foi nesse ponto que o 10cc realmente começou a acontecer. "E isso você percebe logo se escutar o que o Hotlegs estava fazendo na época. Principalmente *Non-Interthal Man*, que tem uma enorme semelhança com *Frankie And My Name*, do 10cc."

Logo depois que o Hotlegs acabou, o estúdio Strawberry se tornou

outra vez o centro de atividades do quarteto. Gouldman recorda dessa época com uma certa angústia.

Nós tentamos cobrir muitas áreas ao mesmo tempo. De uma hora pra outra nos vimos muito sobrecarregados tanto para escrever canções, produzir discos, arranjar, tocar e cantar como para atuar como engenheiros de som. Apesar do grande volume de trabalho, não gostávamos de dizer não pra ninguém. Assim, acho que nós acabamos desperdiçando nosso tempo e energia.

Quando eles resolveram concentrar seus esforços num projeto pessoal outra vez, já estavam em 1972 gravando a música *Donna* com o



nome de 10cc e o compacto alcançou ótima colocação nas paradas inglesas. O mesmo aconteceu com as músicas *Johnny Don't* do It, *Robbie Williams* e *The Queen and I* que, depois da carreira em compactos, foram todas reunidas no primeiro LP do 10cc, ainda inédito no Brasil.

Lançado em 1973, com este disco o grupo foi aclamado pela revista *Cash Box* como a revelação de ano.

Em fevereiro de 1974, surgiu a primeira excursão pelos Estados Unidos com uma série de apresentações por 107 cidades. Dois meses depois, foi lançado o LP *Sheet Music*, também inédito aqui e em março do ano passado, a consagração definitiva com o disco *The Original Soundtrack*. E como eles também já colocaram este ano o 4º LP nas paradas (*How Dare You!*), chega-se à conclusão de que o 10cc foi o grupo-fantasma mais bem-sucedido da carreira de Stewart, Creme, Godley e Gouldman.



Fotos: Paulo Ricardo

com a boa vontade da imprensa", sorriu Gilberto Gil, é que ele tem quatro padrinhos muito influentes — foi a um suéter muito peluda e muito branca. Ao seu chegando de um casamento — deram um meio-dia mais enervante coletiva do mais novo grupo vocal. E Bethânia. Os balanços juntos de novo, por exemplo, entre mais de duas horas, na sala de imprensa da urbididade de Júlio Hungria. Tania Carvalho, Ana Maria Reis, Na verdade, quem falou mesmo foram doces que bárbaros.

ÁRBAROS

ser que Doces Bárbaros não vai dizer nada. E que os Doces Bárbaros não é nada. Pense, então.

JH — Quando você ouvir o que vão dizer. Depois de ouvir 15, 20 músicas, vão ter material pra colocar a música ou não dar nada de novo.

JH — Quer dizer que você não tem uma preocupação em não dizer as coisas para que se possam depois pensar as reações diferentes?

JH — A gente não quer que a gente ache que vai dizer. O que as pessoas não entendem.

JH — Não são costumes querendo saber a mensagem.

GIL — Mas de (JH) tá.

CAETANO — Gil fez uma música que diz assim: "Eu preciso aprender a só ser". Chegou um momento em que achou que era uma coisa que era pra ser. Primeiro a gente tem a só ser. Depois que não é verdade. E que pra um número bastante razoável de pessoas isso seja verdade. Preciso aprender a só ser. Digamos que a gente esteja aprendendo. Tentando aprender.

JH — Sem dúvida alguma pra mim o fato de fazer parte dos Doces Bárbaros signi- fica absolutamente um passo nesse sentido. (H)

CAETANO — As pessoas conhecem?

GIL COSTA — Concordamos.

CAETANO — O bacano dos Doces Bárbaros é que o grupo, apesar de tudo, apesar de ter quatro padrinhos, o grupo tem a coisa do novo.

AMB — Como é que Doces Bárbaros representa na vida de Gil e de Bethânia?

BETHÂNIA — Começou quando eu e Caetano fizemos uma música "Pávan (Pávan)". Pensei em fazer um show começando dez anos. Mas quando falei para os outros, num grupo. Pensei num show dos quatro. Falei uma coisa superficial. Caetano imediatamente veio com a ideia de um show de um grupo. Gil também tava com vontade de fazer isso com a gente. Um grupo mesmo, com um nome oficial. Começo começou assim. Achei legal a ideia. Legal principalmente por esse lado, que é uma coisa de começo. Depois de dez anos de carreira, acho que vai renovar. Pra mim pelo menos é isso. Ansiedade pra se fazer tudo se fosse estranho o "Opinão".

AMB — O Gil falou que tem impulsiona como renovar de cada pessoa.

GIL — É um espaço diferente dentro de você.

GIL — Isso acontece com todos nós. Coisa de renovar é uma novidade.

TC — Mas é muito fácil renovar quando já se tem o sucesso.

GIL — Não é tão mais. Brincadeira.

TC — Se não der certo, não há diferença.

BETHÂNIA — Faz.

CAETANO — Quando você vai viver e não tem nada, só pode mesmo começar. Não tem em você as outras coisas que atrapalham. Nunca gravou e tá tentando conseguir. Deita, dorme e acorda seus movimentos são naquele sentido. Tudo em você ajuda. Uma vez que tem uma carreira estabelecida, a gente não precisa fazer isso. Tem milhões de coisas que a gente pode fazer. E tudo isso são coisas que a gente não tá fazendo. Porque tá fazendo "Doces Bárbaros". Começar mas a música a todos não se anula com o começo. É um começo, mas a gente não tá fazendo. É diferente.

TC — Se "Doces Bárbaros" não der certo, a frustração será muito maior?

CAETANO — Claro. E depois também não tá certo. Mas a gente não tá fazendo nada. É natural pra isso. Teria hipoteticamente a gente mais interesse do que no caso em que não tem nada e precisa começar. Mas na verdade toda coisa nova que se faz é sempre um todo novo. Isso é apenas um modo da gente ver que é isso mesmo.

Alexsandro Reis — Cada um de vocês tem uma presença em show completamente diferente. Todos vocês já falam pra saber como é que vai ficar o show de vocês?

CAETANO — O usual não. Pra isso é preciso ensaiar, né.

GIL — São quase oito horas.

GIL — Vamos ensaiar.

TC — Tem gente preocupado com o momento do palco. Gil e Bethânia juntos...

GIL — Mas dá.

CAETANO — Deus é grande.

JH — É o repertório?

CAETANO — O que é que a gente fala do repertório?

BETHÂNIA — A maior parte do repertório foi feita para o show.

JH — Chegaram a compor em quatro vozes?

GIL — Algumas coisas. Micrometinhos.

CAETANO — Conselhos para o nosso deleite.

TC — Tava alguma música com uma história, algo que aconteceu?

JH — Como?

AMB — O Chacrinha tá muito de coincidência com "As Aleluias".

GIL — É uma suite, uma composição de quatro pequenas peças. Pequenas músicas feitas sobre os toques sagrados das aleluias.

CAETANO — Que são as orixás, né.

GIL — É uma música simples, feita sobre a coisa mesmo em si. Os tambores tocam e a gente canta.

AR — É uma coisa, como "Pávan de Chacrinha".

BETHÂNIA — Não é mais vontade sobre.

JH — Deu uma coisa sobre cada uma.

AR — Mais didática do que aquilo ali.

AMB — E "Um Indio".

CAETANO — Um Indio é uma música.

GIL — Mero profeta.

AMB — Profeta?

GIL — É tudo no futuro.

TC — É "Chacrinha Finish Forever".

GIL — Essa é didática também, né. Não é?

CAETANO — Política histórica.

Um história do rock muito particular.

AR — "Os Mais Doces dos Bárbaros" tem alguma coisa a ver com um juncão?

ALIANO — Primeiro eu fiz a música. O nome do grupo saiu daí. A música saiu de uma conversa que tive na praia com Jorge Mautner um dia. Fui falar "Mas mais vezes de bárbaros, por causa de uma coisa. Alguém vai me ensinar, abençoado e acho bonito. Como eu tinha ido essa conversa de fazer um grupo. Fiz a música. Mautner a Bethânia e eu disse: "Essa música tem que sair o show".

JH — A música que justificou o que apresento não é o "Nós, por exemplo".

GIL — Não.

BETHÂNIA — É "O mais doce dos bárbaros".

JH — Se complementam.

ALIANO — O que eu disse ao Tárk é perfeito. Podem copiar. Aquilo ali é maravilhoso. Coisa de quem mais doce dos bárbaros e "Nós, por exemplo".

GIL — Uma inauguração, busca um tempo a entrada de um novo tempo. A outra é divisória. A gente tá virando isso.

CAETANO — Conta tudo que a gente tem vindo.

JH — Seja onde for que a gente entra, a gente quer continuar.

FOLK

Steeleye Span: um bom som inglês no idioma tradicional

Está certo que a música folclórica britânica com todo o seu sotaque herdado dos medievais medievais influenciou bastante na formação do rock britânico. Mas em compensação, quando o rock se aproximou intimamente do folk, contribuiu muito para que o público daquela música se renovasse da noite para a manhã. Uma renovação tão violenta que Maddy Prior, vocalista do Steeleye Span, fica apavorada em cima do palco toda vez que encontra uma platéia repleta de garotos, em lugar da formada por intelectuais e puristas como era de costume.

Isso me assusta porque pela primeira vez desde que nós começamos a tocar estamos atraindo uma assistência que vem para ouvir o som do nosso grupo ao invés das pessoas que nos seguiram por causa das amenidades culturais e apresentações.

Em dezembro do ano passado por exemplo o Steeleye Span num lance raro para conjuntos que misturam música tradicional com rock chegou aos primeiros lugares das paradas inglesas com seu LP *All Around My Hat*.

Para os que se interessarem o Steeleye Span foi formado por Ashley Hutchings em 1969. Naquela época Hutchings tinha acabado de deixar o Fairport Convention uma banda de rock que descobria o caminho do folk — e estava entusiasmado com a possibilidade de organizar um grupo voltado exclusiva-



mente para a música folk e etnográfica. Hutchings e muita gente como Tim Hart e Maddy Prior, dois músicos e vocalistas que já estavam com nomes respeitáveis no circuito dos pubs, descobriram que toda a renovação da música folclórica se esmagou na Inglaterra e pior ainda assumia atitudes reacionárias. A proposta do Steeleye Span foi mostrar que era possível combinar com bom gosto tradições tradicionais com instrumentação elétrica ou nas palavras de Hutchings, "colocar um bom som inglês no idioma tradicional". No final de 69 a banda foi batizada pelo amigo, conselheiro e futuro integrante Martin Carthy. Realizou o

em maio do ano seguinte chocando profundamente o público tradicionalista que considerando um grande sacrilégio tocar música folk com instrumentos de rock renegou todo o trabalho do grupo. Originalmente o Steeleye Span contava com os talentos de Hutchings, Terry e Gay Woods, Tim Hart e Maddy Prior, mas já ocorreram muitas mudanças

nos seus 7 anos de existência. Segundo a cronologia dos fatos, em 1970, Terry e Gay Woods foram substituídos por Martin Carthy e Peter Knight. No seguinte eles organizaram uma série de debates sobre música folclórica no Festival de Keele, apresentaram sua peça teatral *Corinna*, no Royal Court Theatre e depois desses intensos programas culturais, substituíram os integrantes Ashley Hutchings e Martin Carthy por Rick Kemp e Bob Johnson. Em 1972 o grupo encenou sua segunda montagem teatral (*Kidnapped*) no Lyceum de Edin-

burgo, obtendo um ótimo contrato com a gravadora Chrysalis e excursionou na América pela primeira

vez. Nos últimos meses foram mais calmos e como novidades assinala-se apenas a entrada do baterista Nigel Pegrum, o rompimento com o empresário Joe Lush e o sucesso que o grupo, substituindo o público tradicionalista por seguidores, começou de repente a partir de seus LPs *Now We Are Six* e *All Around My Hat*. ALBERTO CARLOS DE CARVALHO

Soul?

Ohio Players e o signficado de black power

O conjunto Ohio Players ocupa o primeiro lugar nas paradas de lá com seu LP *MONEY*. Nem prazo, apenas dois anos os

disco FIRE emplacou e ficou entre os discos mais vendidos do ano de 1975. Ainda neste ano o LP *MONEY* foi lançado e logo recebeu o disco de platina (ou seja, mais de um milhão de cópias vendidas).

Que os Ohio Players são uma força incontestável dentro da música Soul já é fato consumado, mas o importante não é o tremendo sucesso que os sete componentes do conjunto conseguiram.

mas o contrato foi feito por Clarence e especificava controle total sobre todos os aspectos de gravação, ou seja, o conjunto ficou com toda a responsabilidade que normalmente é deixada nas mãos da gravadora.

Um exemplo é a capa dos discos do conjunto. Duas vezes seguidas os Players ganharam prêmios pelo efeito visual de suas capas. No disco *FIRE* aparece uma mulher semi-nua enroscada numa mangueira transparente seguran-

te um empréstimo montado 400 dólares) e levou o conjunto para o Estado de Tennessee onde existia um pequeno mas bom estúdio de gravação: aí eles gravaram seu primeiro LP, *PAIN*.

FAIN emplacou quando uma faixa, *Funny Worm*, foi bastante tocada nos rádios especializadas em soul. Mas Clarence não estava nada feliz com o modo de sua gravadora tomar conta de tudo, sem deixar os músicos participarem da produção e lançamento de disco. Depois de algumas bata-

rias, o contrato foi feito por Clarence e especificava controle total sobre todos os aspectos de gravação, ou seja, o conjunto ficou com toda a responsabilidade que normalmente é deixada nas mãos da gravadora.

Um exemplo é a capa dos discos do conjunto. Duas vezes seguidas os Players ganharam prêmios pelo efeito visual de suas capas. No disco *FIRE* aparece uma mulher semi-nua enroscada numa mangueira transparente seguran-

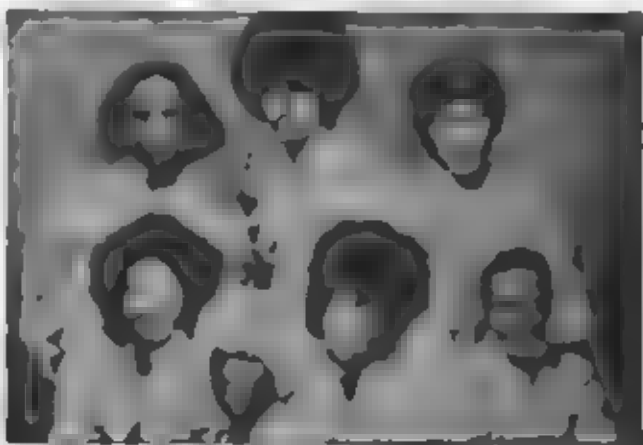
te eles discos do conjunto. Duas vezes seguidas os Players ganharam prêmios pelo efeito visual de suas capas. No disco *FIRE* aparece uma mulher semi-nua enroscada numa mangueira transparente seguran-

te e base da mangueira que jorra espuma em cima dela. No disco *MONEY* (deu) uma outra mulher se encontra coberta de mel. O efeito visual, da mais alta categoria, é todo bolado pelos membros do conjunto. Todos os contratos, direitos de publicação, execução, etc., estão nas mãos do conjunto. E tudo tem dado tão certo que os sete integrantes formaram uma companhia com Clarence Satchell como presidente, que toma conta de seus investimentos não musicais, inclusive um complexo de apartamentos, um supermercado e uma sociedade financeira para ajudar pequenos negromantes negros.

Uma coisa é certa: os Ohio Players além de tocar suas músicas com um estilo inimitável, também são um símbolo de esperança e sucesso para o negro. Ou, como diz o

once Satchell, "essa música, depois nós. Sempre sabendo que tudo foi feito com coragem e honestidade, só pode

ser assim. O Ohio Players é uma banda que representa a luta do negro por sua liberdade e dignidade. Eles são os heróis da música Soul e do Black Power.



Ohio Players: independência na música

a barca do sol

"A música brasileira está sufocada entre rock e samba. O que cabe nessas formas, faz sucesso. Se não cabe, não presta. Nós não

temos linha nem estilo. Não somos um conjunto de rock, nem um conjunto de samba. Nós somos um conjunto de música."

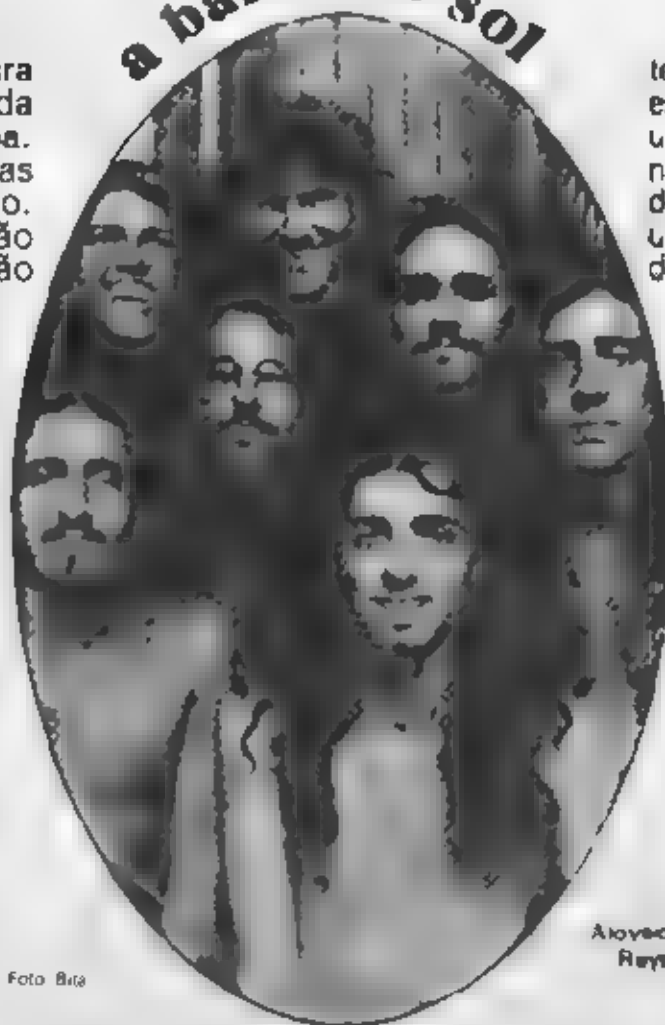


Foto Bira

Alvaro
Ruy

O banquete já está na mesa. Leve o cardápio e antes de começar a devorar abra a janela e veja que a luz que brilha lá fora não é a mesma do luar do sertão. Coloque então, na vitrola, o LP *Durante a Volta*, d'A Barca do Sol.

Pode ser que você sinta um gosto amargo na boca. Talvez você até perca a fome. Afinal, essa música não foi feita para ser devorada. Alí você se trancou no quarto, sem que ninguém sua falta na hora do jantar. Aí você coloca novamente o disco na vitrola eouve uma dúzia, dez vezes. Quando abrir a porta do quarto, você pode sentir o estômago vazio, mas vai ter a certeza de que ouviu um excelente LP.

Qual é o som d'A Barca do Sol? Num quinta-feira fria de final de maio, eles estão no palco do Teatro Fonte da Saúde preparando a aparelhagem e afinando os instrumentos, uma hora antes do show de lançamento do álbum *Durante a Volta*. Nando é o primeiro a falar.

Quando você ouvir uma música d'A Barca, pode ter a certeza de que ela é o resultado do trabalho conjunto de sete cabeças. Não somos um conjunto sem líder porque é assim que dá certo.

Muri completa a resposta:

— Nós não temos linha nem estilo. A música brasileira não tem linha nem estilo. A música brasileira está sufocada entre o rock e o samba. São duas formas. Se a música cabe na forma, toca no rádio, faz sucesso, acontece o diabo. Se não cabe, ela não presta. Nós não somos um conjunto de rock, nem um conjunto de samba. Nós somos um conjunto de música.

Já dá para entender por que Geraldinho Carneiro sugeria um encarte para o novo disco d'A Barca, em forma de cardápio, apresentando músicas e músicos, como se fossem quitutes a serem devorados por dentes gulosos. Mas esse ponto de vista não fica exposto apenas na capa da embalagem. O conteúdo realmente não demonstra qualquer preocupação em colocar o produto

Quem fala agora, com a boca meio torta, é o Gordo, o Marcelo da bateria e da percussão. A boca está meio torta porque ele tem 16 anos, e tem um dente meio amarrado, machucado o siso.

Marcelo: Musicalmente, a gente não faz nada para transformar o disco num produto de fácil aceitação no mercado. Depois que o trabalho já está pronto, sendo distribuído nas lojas, aí é que começa a batalha. Estamos realmente batendo de porta em porta, pedindo por favor aos programadores de rádio para tocar o disco da gente. Tem que ser assim. Isso daqui é trabalho. É emprego mesmo. O Nando e o Muri foram batalhar em São Paulo. Nós rodamos todas as estações de rádio daqui do Rio. Mesmo assim, apesar de todo o esforço de cativação, só as rádios El Dorado (Rio e São Paulo) e Ipanema (Rio) é que estão tocando diariamente.

Por quê?

Marcelo: Por causa daquilo que o Muri falou. As músicas não encaixam na forma. Mas não tem nada. Nós sabemos que para ir em frente é preciso lutar. É uma corrida de resistência.

A história da banda começa em Curitiba, num curso/festival de música erudita. Bem, antes já existiu um trio — Muri, Nando e Marcelo

que se chamava A Barca do Sol (nome tirado de uma das músicas do grupo). Egberto Gismonti ia dar aula no curso e conseguiu uma bolsa para cada componente do trio. Lá em Curitiba, o trio transformou-se em hepteto, mas a atual formação d'A Barca — Muri (violão, viola e voz), Jaquinho (violoncelo, violino, piano e voz), Marcelo (bateria e percussão), Nando (violão e voz), Alvaro (baixo acústico, elétrico e voz), David (flautas) e Beto (guitarra e percussão) — só ficou estabelecida depois do primeiro LP, quando entraram David e Alvaro.

Apesar do tempo relativamente curto de estrada, A Barca do Sol, já teve tempo suficiente para colecionar decepções com os empresários que asenciam o show-biz nativo.

Muri: Primeiro foi o Jorge Elís. Quando nós lançamos o primeiro LP, ele prometeu tudo o que você pode imaginar para a gente. Logo no primeiro show, a nossa esperança foi pra cucuiá. O teatro lotou. Eram 700 pessoas que pagaram 20 cruzeiros pela meia e 30 pela inteira. Cabe quanto sobrou para o conjunto? Menos de 1.700 cruzeiros. De

pois de três noites com casa cheia nós quase ficamos devendo ao em

Beto: Depois dos 3 cruzeiros, a casa não pagou, a bilheteria e mais uma verba extra. Quando chegamos lá e vimos o hotel que eles tinham escolhido pra gente, sentimos que tinha alguma coisa errada. Era de aqueles hotéis em que o cara joga o tapete pra você passar. Muito luxo. Dois dias depois, veio a conta. Nós tivemos que pagar. O resto, nem é preciso contar. Foi trambique em cima de trambique.

Nando: O único cara que tivemos uma boa com a gente, foi o Benjamin, da Secretaria de Cultura de São Paulo. Foi lá que nós tivemos a nossa melhor experiência ao vivo. Imagine um show ao ar livre, num domingo ao meio-dia, em pleno Parque Morumbi. Ninguém pagou ingresso, e isso dá um clima mais descontraído. O pessoal passava e parava pra curtir. Mais de mil pessoas.

Jaquinho: Um grilo que nós não conseguimos afastar foi a falta de uma aparelhagem boa. Você não pode ser totalmente profissional, se você fica sempre na dependência de uma aparelhagem alugada. Nós precisaríamos de pelo menos 200 milhas para comprar aquilo que é

Entre os problemas com os empresários e com a falta de aparelhagem, a Barca do Sol navega num som limpo, trabalhado e cheio de swing. No show do Teatro Fonte da Saúde, eles fugiram da carga dos empresários produzindo tudo por conta própria, sob a direção de Geraldinho Carneiro. As namoradas dos componentes da banda tomaram conta das bilheteiras, e os amigos iluminaram e sonorizaram.

Todas as músicas do disco show que agora vai rodar o Brasil são de Geraldinho Carneiro, João Carlos Nêda, Afonso Carlos Costa, Daniel Mendes Campos e Antônio Carlos de Brito.

Nesse banquete de música popular os pratos continuam na mesa. As que insistem em devorar, bom apetite e cuidado com a indigestão. Qualquer reclamação dirija-se à gerência. A Barca do Sol, Rua Igara-pava, 59, Leblon, 20.000. Rio de Janeiro.

DIRETO DE

LONDRES

Waldemar Falcão

EARLS COURT ARENA
(OPPOSITE WARWICK ROAD EXIT EARLS COURT TUBE STATION)HARVEY GOLDSTEIN is executive with
FIVE ONE PRODUCTIONS

The Rolling Stones

IN CONCERT

Friday, May 21st, 1976

at 8-0 p.m. (Doors open 6-30)

NO ADMISSION AFTER 8-15 p.m.

BLOCK

50

O carnaval delirante dos Rolling Stones, de volta a Londres: dragões, flores e trapézios.

Depois de três anos de ausência, os filhos pródigos voltaram — pelo menos por dez dias — à cidade natal Londres, como uma boa mãe, os acolheu de braços abertos, com um sorriso nos lábios, e com uma voracidade assustadora: os ingressos (todos vendidos através do correio — um costume inglês) se esgotaram em três dias, registrando um recorde de volume de correspondência a favor do eficiente correio inglês.

Kith Richard se entregou da parte sensacionalista da promoção, sofrendo um acidente — sem ferimentos, felizmente — com seu enorme Bentley, e sendo multado (pesadamente) mais uma vez por posse de drogas e por dirigir embriagado (ou calza que o valha).

Todos esses dados juntos levavam à suposição de que assistiríamos a mais uma temporada pesada e violenta de Mick Jagger e sua troupe. Lado engano. No dia da estréia, a multidão que se encontrava nas imediações do Earls Court Arena (uma espécie de Maracanãzinho daqui) se organizava em britânicas filas que passavam calmamente pelas inúmeras "berboletas" do estádio.

Dentro do estádio, a surpresa maior: um clima de festa — por que não dizer de carnaval? — onde proliferavam milhares de palhaços, malabaristas, acrobatas, homens-de-perna-de-pau, "stonettes" em minúsculos biquínis e dúzias de "steel bands" jamaicanas executando belíssimos arranjos folclóricos em seus tonéis de gasolina.

Por outro lado, a comercialização de camisas, botões, blusões, posters e etc. atingiu níveis tão extremos, que obrigou os promotores do show a imprimirem no verso dos ingressos o seguinte aviso: "Não seja enganado pelos vendedores clandestinos de souvenirs e programas do lado de fora do 'hal'". De fato, valia mais a pena adquirir o programa "oficial" do show: por aproximadamente C£ 7,00 o público comprava duas revistas de luxo e acabamentos: uma delas contendo 34 fotos individuais e/ou em grupo da banda e seus dois músicos convidados — o tecladista Billy Preston e o percussionista (ex-Stevie Wonder) Ollie Brown — (para todos os efeitos, Ronnie Wood já é um Rolling



Stone), e a outra contendo um detalhado diário dos momentos mais significativos do grupo, desde a sua criação até os primeiros meses de 1976.

Isso tudo ocorria numa espécie de ante-sala do estádio: o clima da ambientação se dava ao entrar na parte central, onde estavam localizadas a platéia e o palco: pairando sobre as cabeças dos assistentes via-se um enorme pássaro-dragão de 15 metros de comprimento, todo construído com tubos de aço e triângulos de puno coloridos no fundo, e enorme palco em forma de flor de lótus com suas pétalas fechadas, e também pairando sobre a platéia, quatro enormes gaiolas, suspensas por cabos de aço, onde estavam alojadas as caixas de som da banda.

O espetáculo propriamente dito começou com a apresentação do grupo The Meters, uma banda de soul-jazz-rock trazida da lendária New Orleans, cuja qualidade de som foi impossível de avaliar, devido à má equalização do início do show, que prosseguia em um terrível

nas precárias (acusticamente falando) paredes do estádio.

Finalmente, os Meters acabaram sua parte, as luzes começaram a relampejar, ouviram-se os acordes de uma pomposa abertura de alguma obra clássica, as pétalas do palco-flor de lótus começaram a se abrir lentamente, e eis que surgem os Rolling Stones, tendo à frente Mick Jagger, que pulava e dançava antes mesmo da música começar. A platéia, por sua vez, se encontrava em estado de delírio absoluto.

Logo em seguida, Mick comandou a introdução de "Honky Tonk Women", dando início a uma maratona de rock bem tocado, bem dançado e bem cantado que se prolongaria por mais de uma hora e meia. A segunda música foi a nossa velha conhecida "Get off of my cloud", que mostrou um Ronnie Wood sempre competente, e já absolutamente à vontade na banda.

Dando sequência à pauleira, os Stones apresentaram algumas músicas do seu novo LP — Black and

Blue — numa das quais Mick Jagger se acompanhou — bem, aliás — ao piano elétrico. Depois, voltaram aos velhos sucessos: em "You can't always get what you want" Mick instigou o público a cantar junto com ele, no que obteve resposta imediata. Ao término de mais dois números Mr. Jagger se retirou para um pequeno mas merecido descanso, durante o qual Billy Preston se encarregou de levar o espetáculo adiante: quando voltou, depois de dez minutos, havia um pequeno trapézio esperando por ele na frente do palco: Mick encostou seu pé num suporte, e foi acompanhado por Billy para um vô sobre a platéia enlouquecida.

Com um impecável ritmo cômico, a banda ainda brincou o público com "Jumpin' Jack Flash" e "Street Fighting Man"; ao final deste último, Mick e Ollie Brown abocanharam um sapão no palco, de onde passaram um enorme tubo de plástico que começou a expelir quilos de confete sobre os músicos e as primeiras filas da platéia; em seguida Mick pegou um balde d'água que entomou sobre sua própria cabeça, saindo do palco completamente en-sopado.

O show deveria terminar nesse momento, mas o público, de pé, urrava e aplaudia pedindo bis. Mick voltou vestindo um roupão sobre a calça e o corpo molhados e anunciou nada mais nada menos que a finalíssima "Sympathy for the Devil". Nesse instante, todos os palhaços, malabaristas e "stonettes" surgiram no palco e formaram uma enorme roda, dançando ao redor da bandinha no final do número. As "pétalas" do palco começaram a se fechar, encerrando um espetáculo impecável em todos os pontos de vista.

Dias antes do início da temporada corriam rumores de que esta seria a última "tournee" do grupo. Se este homem for verdadeiro, não resta a menor dúvida de que o show foi uma festa de despedida insuperável, e uma verdadeira aula de como se fazer um espetáculo qualitativamente perfeito, e de maior bom gosto.

Como está escrito no último folha do programa, "It's only rock'n'roll — but it's explosive" e apenas rock'n'roll — mas é bom.

DIRETO DE

LONDRES

"Parece que o Sr. Lúifer já recebeu oferta suficiente de sangue e agora só quer brincar", escreveu de Londres Waldemar Falcão. Apesar de melhado com vassalmeira pela orfice inglesa e do continente, o espetáculo divertido e feérico dos Stones ainda tem seus pontos de atracção, segundo ele. Do lado oposto está o som do Gentle Giant, do italiano PFM e das supporting bands Solution e Back Door: música cerebral e intrincada. Exata no Giant e no Back Door, diluída e macenta no PFM e no Solution.

O jazz-rock-erudito do Gentle Giant e do PFM: contraponto, cânon, cópia e repetição

O Gentle Giant, embora não possa ser rotulado como um grupo de vanguarda dentro do cenário do rock internacional, possui uma inquietação constante e ativa em relação ao seu trabalho musical, e se não faz com que nunca tenhamos um de seus shows "sold out" (esgotado), por outro lado possuem um público fiel e até bastante numeroso. Não é de se estranhar, portanto, que grande parte desse público seja constituído por músicos, entre profissionais, estudantes e estudiosos.

Antes de falar do show em si, é preciso abrir parênteses para algumas palavras sobre o grupo alemão pretensiosamente batizado com o nome de "Solution", que abriu o espetáculo.

O nome do grupo soa pretensioso porque, ao contrário do que se possa esperar, o som deles possui aquele gosto de "já-ouvi-esse-som-antes-não-sei-onde". A banda é formada por teclados (basicamente órgão e piano eléctrico), sopros (sax e uma flauta ocasional), baixo/vocal, e bateria. As músicas, sem exceção, são melosas baladas gemidas pelo sax (algumas choramingadas pelo baixista/vocalista) no estilo de Junior Walker, harmonizadas por um órgão com um registo mediterraneamente próximo do som do Focuz, e marcadas inexpressivamente pelo baixo e a bateria. Além disso, cada vez que começava uma nova música, tinha-se a impressão de que eles estavam buscando o número anterior, tomando a semelhança que existe entre todos os temas. Fecha parênteses.

Para contrabalançar este tédio mortal, na segunda parte surge no palco um vigoroso Gentle Giant, que recheia nossos olhos e ouvidos com um rock vigoroso e às vezes bastante pesado, temperado com pitadas de quartetos de flautas doces, solos de violino, e um chapante número de percussão executado por todos os membros do grupo com instrumentos que iam desde um minúsculo vibrafone até um gigantesco bumbo de orquestra. Isso tudo complementado por uma incansável movimentação dos músicos no palco, dançando e trocando de instrumentos entre si (o baixista Ray Shubman toca violino, o tecladista Kerry Minnear toca vello, o baterista John Wanstall

toca vibrafone, o vocalista Derek Shuman toca baixo, o guitarrista Garí Green toca flauta e assina por diante), e por um filme da maior bom gosto projetado em alguns momentos numa tela no fundo do palco.

Além do incrível solo de percussão, alguns momentos especiais a destacar: um lindíssimo arranjo vocal em uma das músicas, repleto de elementos de contraponto, cânon, etc.; um momento de solo instrumental do violinista Ray Shubman no qual ele, por intermédio de um "tape reverse", fez duetos consigo próprio, improvisando sucessivamente em cima do

das novas e estimulantes.

Se no show do Gentle Giant o grupo convidado desmontou e entediou o público, e o grupo principal compromissou essa desigualdade, no concerto da Premiata Fornaria Marconi (P.F.M. para os ingleses e os italianos) deu-se justamente o contrário: os italianos fizeram um som machocore, embeboado e ensurdecedor, e o Backdoor deliciou os ouvidos da maioria das pessoas que lá estavam.

Vamos ao Backdoor: um trio com uma formação que está se tornando bastante comum aqui em Londres: baixo, sapone (no caso saxes soprano e alto) e bateria. O grupo é

grupo se baseia muito nos incríveis diálogos entre baixo e sax (algumas vezes inclusive dispensando a bateria), nos quais o baixista em alguns momentos, não satisfeito em harmonizar os temas como se fosse um guitarrista, levanta o bumbo a solos de uma precisão e uma rapidez, repito, inacreditáveis. Ainda não satisfeito, se dá ao luxo de, em alguns números, utilizar um balde de dois braços, um dos quais com trastes (fretless bass).

Em contrapartida a esse bando de musicalidade e criatividade, nos desorientamos na segunda parte com um P.F.M. repetitivo, cheio de clichês, e com o agravante de estarem embeboados e amplificados a um nível insuportável pela massa de equalização. A garotada inglesa, por outra lado e apesar disso, ucrava e aplaudia freneticamente o início e o final de cada número. Consagração total. A banda chegou ao camelo da ovação ao cantar uma música em italiano (os ingleses geralmente rejeitam de cara qualquer coisa que não consigam entender), que acabou sendo a mais aplaudida de todo o show.

A cada momento que passava, aumentava a sensação de que o grupo estava abandonando o seu próprio som para se enquadrar cada vez mais no estilo de seus padrinhos e produtores (eles não contratassem da Manticore, a etiqueta do EL&P); e agora, vocalista possui um registo de voz que em muitos momentos sona exatamente igual ao timbre de Greg Lake (sem dúvida uma das vozes mais bonitas do rock), e durante um número de violão acústico que foi (belicissimamente) executado pelo guitarrista, se fechássemos os olhos poderíamos jurar que estávamos num concerto do EL&P.

Independente disso, não há como negar o apurado nível de entecamento da banda, notável especialmente nos momentos de solos em uníssono de piano, guitarra e violino, e a excelente qualidade técnica do baterista Franz di Ciccolo, do guitarrista Franco Mussida e do tecladista Flavio Premoli.

No final das contas, e apesar das penoses, ficou a convicção de que, bem ou mal, os italianos conquistaram irremediavelmente (ninguém sabe por quanto tempo) o outono insubstituível público inglês.



Foto: Milton Montenegro

seu solo anterior, que era repetido pelo aparelhinho em seqüência através de cada um dos quatro grupos de alto-falantes do sistema quadrifônico da banda. Isso sem falar na utilização ocasional e bem dosada de fitas de ruídos pré-gravadas, jogadas no início e/ou no fim de algumas músicas.

Finindo da teatro, depois de ouvir isso tudo e mais dois números extras (alguns do último álbum do grupo, "Interview"), tem-se a gratificante sensação e a certeza de que felizmente ainda existem músicos com capacidade e bom gosto suficientes para extrairmos do repetido e prostrado rock internacional sanidade

Adorado pelo baixista (cânone) extraordinário (copyright Ezequiel Nervi) Colin Hodgkinson e o saxofonista não menos Ron Aspery (os dois membros originais do grupo) completados pela metralhante bateria de Adrian Tibbrook. O som da banda se compõe de alguns números do velho e bom "blues" cantados pelo baixista Colin Hodgkinson, que se faz acompanhar, possem, apenas pelo seu calejado Fender Jazz Bass do qual extrai acordes inacreditáveis e solos idem, executados com uma tamanha velocidade e precisão, que é preciso vê-lo ao vivo para acreditar. Em outras músicas, mais chegadas ao que se poderia chamar de "free jazz", a

EDUARDO
"O Romance do Pavão
Mysterioso"
(RCA VICTOR)

Este disco saiu em 1974. Saindo é força de expressão. Foi prensado e acabou parando, não sei como, nas redações dos jornais, como o Opinião por exemplo, onde, felizmente, eu pude pôr os meus em uma cópia. Nas lojas parece que ele não deu sequer o ar de sua graça. Disse isso porque muita gente saiu na captura desse Pavão depois que eu disse, lá no Opinião, que ele era tudo que ele era. Ou seja: um belo, belo álbum, feito com uma carga de sinceridade, clareza e coerência raras, especial naquela dura ano de 1974. Mas ninguém achou o bicho. Eu, que sou uma felizíssima, tenho ouvido demais o Pavão nos 2 anos. Acho mesmo que, muito pessoalmente, é um de meus discos favoritos. Agora o Ednardo batalha um lance na Rede Globo, o tema do Pavão vai pra novela das 10 horas e o povo brasileiro descobre o que andou perdendo. Ai o disco aparece, milagrosamente reaparece ao ar. É, Ednardo, tem mais é que barcar mesmo. (AMFIB)



EDUARDO
"Berro"
(RCA VICTOR)
 É chato ficar dizendo "o primeiro era melhor". Principalmente quando, você sente que o disco foi transado com capricho, apuro e amor. Mas não sei não, Ednardo, tenho a impressão de que o primeiro era melhor, mesmo. Isso é comum de acontecer: no primeiro LP Ednardo riacha com a fúria de um bicho doído, saca pra desabafar, desabrir, desconversar, destapar a cabeça. Puro sangue. Em *Berro*, apesar do título, ele está mais aquietado, mas ainda não sereno como o CD de *Reflexões*. Está lá e cá, entre São Paulo e Fortaleza, em termos tanto de sim como de idêntia. Mas Ednardo é um cara de estofado, de substância, um melodista sensível, habilidoso, daqueles que extraem toda a beleza de uma frase simples. Longuíssimas avançam bonito, autêntico,

envolvendo sem sentir. Arrigo 26 é uma desgraça de tão adesivo, pega no ouvido. E *Sonidos*, aquela recidivando despuddorada de lirismo, desperta o sentimental de cada um de nós (e quem não é sentimental, hein? hein?). Aquelas experiências "concretas" de texto é que estão meio fora do tempo, não arba. Ednardo? Você fica melhor escrevendo você mesmo, com o seu jeito corrido, sincero. (AMFIB)

MARVIN GAYE
"Os Grandes Sucessos"
"I Want You"
(TOP TAPE)

Nesses tempos estranhos onde o paquidérmico Barry White reina com sua heavyíssima mediocridade fazendo do soul o artigo mais desprezível do planete, nada melhor que essa antologia de Marvin Gaye. O criador da Motown divide com Stevie Wonder um lugar importantíssimo dentro do moderno rhythm and blues americano. Desde que estreou em disco (nos lados de 62) Gaye vem enchendo de inteligência o bom gosto um gênero que prima muito mais pela grosseria e comercialismo. Embora *Grandes Sucessos* seja uma antologia bastante desordenada (com faixas que vão de 63 a 73) a pastosa nunca cai e o disco vai rodando gostoso como uma tarde na praia. "How Sweet It Is", "Mercy Mercy Me", "Don't Mess With Mr. T", "Cao I Got A Witness" e, principalmente, a antológica "What's Going On", são a medida exata do poder envolvente de Gaye para lidar com as mais variadas texturas rítmicas e sonoras. Isso sem esquecer que o LP *What's Going On* (73) foi responsável por uma total reviravolta no descomunal

Motown. Até essa data a gravadora escrevia seus contratados impondo-lhes as mais horribes orquestrações e arranjos. E Gaye foi ainda mais longe: além de produzir o disco causou fazer dele uma obra oníscia e ecológica. A partir daí, o cantor/compositor vem se preocupando também em mesclar seus LPs com um clima tremendamente jazz, um negócio pulsativo ao extremo com ênfase no instrumental. *I Want You*, seu último disco, é um exemplo perfeito disso. É quase uma única frase melódica esticada, desenvolvida, transformada — tudo isso quase imperceptivelmente. Mas *I Want You* não é só isso. Como bem observou o crítico Vince Aletti, o LP transforma Marvin num autêntico filósofo de alcova. São tantos gemidos, suspiros e exclamações sensuais que, além da voz do cantor, a gente lamenta não haver na contraparte o crédito para os orgasmos femininos. Porque a crioula gemebunda bem que merecia essa gratificação. (Eugenio Neves)


SPARKS
"Indiscreet"
(ISLAND/PHONOGRAM)

Um disco do Sparks é sempre tão divertido quanto uma comédia de Woody Allen. *Indiscreet* chega a ser hilariante. Você distraidamente coloca o LP pra rodar e logo depois começa a achar que tem alguns

coisas aborrecendo. Quando descobre que é a música, presta mais atenção as absurdas esquizofrenias dos irmãos Russel e Ron Mael e aí tem duas opções: jogar o disco fora na 3.ª faixa do lado A ou vai até o final do lado B, dando escandalosas gargalhadas. Para situar, o grupo foi formado nos Estados Unidos, em 1970, e está radicado na Inglaterra há 3 anos. Gira em torno das composições de Ron Mael — uma figura estão anos 30, que também atua no grupo como guitarrista —, e seu irmão Russel Mael, que executa malabarismos vocais tão bons quanto os números cuicenses, swings, jingles de propaganda e as marchas-rock que o disco apresenta. (Alberto Carlos da Corvelha)

Dr. FEELGOOD
"Malpractice"
(COPACABANA)

Parceiro elementar mas não é. Depois de 10 anos das mais absurdas frescuras pop, o quarteto inglês Dr. Feelgood triunfa no Festival de Reading, ano passado, simplesmente porque faz o rock mais direto e contante que se tem notícia. Parece elementar e é mesmo. Tem-se a impressão que eles (Wilko Johnson, guitarra e vocals; Lee Brilleaux, vocals; John Sparks, baixo e Big Figure, bateria) nunca passaram da primeira página de cartilha do rock'n'roll. E é justamente por isso que tomaram Reading de assalto. Esse *Malpractice* é o segundo LP do Dr. Feelgood em dois anos de fidelidade ao rock mais cristalino e furioso. Você vai ficar chapado quando o LP começar a rodar no seu toca-discos. Títulos de algumas faixas: (Riot in Cell Block "Number 9", "Don't Let Your Daddy Know", "Back in the Night" e

"You Shouldn't Call the Doctor (If you can't afford the bills)". (ENF)


ROXY MUSIC
"Siren"
(PHONOGRAM)

Fan do Roxy desde 72, quando surgiu o grupo de Bryan Ferry, espero cada novo LP anual como quem espera a última palavra do Messias do sadomasoquismo roxy. Cinco álbuns com garotas lindas e bandolonas nas capas (e Kari Ann e Jerry Hall, Ferry, conceitual como se ele, trocando de garota de capa como quem troca de namorada. Na primeira, era Karl Ann roda em blue & pink, em solim, deitada sobre plástico imitando pele de víbora. No segundo era Amanda Lear, vampírica, salto agulha de acrílico atravessando sua noturna defendida por uma pantera negra, fazendo cara de quem arroga um "So what?". A terceira capa trazia uma biscatona abandonada à beira de uma estrada depois de violentada. A quarta capa mostrava duas pranchas de esqui média chic/barato curtindo uma de county life de fim-de-semana. E agora com vocês a quinta capa, o último LP do grupo, este *Siren* maravilhoso, trazendo nada menos que uma beldade travessada de Sereia Azul, boca pintada de carvão, deitada em rochas íngremes e convidando à loucuras que só um Ulisses resistiria. Só que a sereia, no caso do Roxy, é o próprio Bryan Ferry — afinal o cantor do grupo é

ele, Mr. Roxy. Falando mais a sério, o Roxy é um dos melhores expoentes do Rock dos anos 70, uma década cóptica que quase só consegue expressar-se pelo conceitual e pelo *would be*. *Siren* traz nove canções, sendo que oito são gostosíssimas e uma, "Whirlwind", bem irritante. A primeira, "Love is the Drug", já te ganha na primeira audição. A letra sugere com a decisão à zona alfas de aventura *amores kinky*. "End of the Line" começa com um violino divino de Edwin Johnson e segue na maior. E assim vai o disco todo numa ótima. *Siren* não é apenas um tri-omph, é o quinto omph de Mr. Ferry e do Roxy. É um disco ótimo pra dançar e cantar. Sofisticado é o all about do Roxy. Com a venda deste disco Bryan Ferry comprou uma mansão de vários andares em Londres, na esperança de se tornar o Howard Hughes do Roxy. (Antonio D'Alva)


FAFÁ DE BELEN
"Tambor Talo"
(PHILIPS)
Phonogram

Curiosamente, o som e o ritmo dos tambores que abrem a primeira faixa (*Tambor Talo*) têm a mesma medida e compasso dos tambores que introduzem o ouvinte ao LP de Gal Costa, também desta suplemento de Phonogram. Fafá de Belém, 20 anos, no entanto, já consegue, agora, ao menos um resultado mais eficiente que o obtido com sua primeira experiência fonográfica, coincidentemente da mesma trilha sonora — de *Gabriela* —, que levou Gal Costa ao sucesso nacional — pela repetição. Na novela da TV, com *Filhos da Bahia*, não foi além da lista dos discos mais vendidos — por um impulso forjado pelo complexo de emissoras de rádio, jornais e televisão que sustenta as trilhas de Som Livre — e de uma proposta de contato que a Globo lhe oferecia em troca da obrigatoriedade de um regime de emagrecimento. Gordia — como não a queriam os diretores da TV — seguiu

Guia do Disco

montado, contrastada final pela Phonogram e colocada diante da urgente necessidade de disseminar-se de Gal Costa, então um fantasma pela proximidade do registro da voz.

Neste LP, atingiu alguns dos objetivos então propostos: seus agudos são lembrados mais os de Gal; e, de algum modo, tenta relacionar-se não mais com o esforço pelo sucesso imediato — O resultado final, apesar disso, ainda não é satisfatório. O som parece estar viciado de uma grande festa — em que se apresenta à sociedade a nova estrela. E a gravidade do trabalho se revela quando não se descobre no LP um elemento que lhe pudesse dar maior consistência ou credibilidade.

Fafá, afinal, mesmo evoluindo entre alguns artistas de respeito, como Caetano Veloso, Nelsoninho Angelo ou Toninho Horta, e apesar de momentos especialmente brilhantes (*Xanêgo* — Lui Gonzaga/Miguel Lima), não encontra ainda, desta vez, o caminho que tem perseguido desde a cidade natal — que traz no nome: na contracapa, talvez em dívida entre a necessidade de sucesso e que meios usar para obtê-lo, confessa sua indecisão dedicando expressamente o disco, ao mesmo tempo, a Milton Nascimento e Roberto Carlos. *(Júlio Benício)*



SOFT MACHINE
"Bandas"
(HARVEST/ODEON)

Com este disco o Soft Machine — o grupo que, de Shakerpeare, herdou a indecisão —, comemora dez anos de existência. Quando foi formado na Inglaterra, em 1966, não sabia se ficava com o jazz de vanguarda ou com o rock progressivo que se fazia em São Francisco. Não ficou com nenhum dos dois, mas entre os dois. Tanto musicalmente quanto de público. Os rockeiros não prestigiaram o conjunto porque, afinal, parecia um grupo de jazz. Os que ouviam jazz fazendo cachimbo e bebendo uma Guinness morria nos pubs não acreditavam no jazz.

teçado por músicos de rock. Mas eles conseguiram combinar os dois gêneros com muita habilidade e, finalmente, foram reconhecidos na França, onde se encontra a maior parte de seus admiradores. Inúmeros músicos já participaram do grupo, incluindo Kevin Ayers, Robert Wyatt e Elton Dean, mas o tecladista Mike Ratledge é o único que permanece desde a formação original. No LP *Bundles*, ele cria ótimos climas junto com o guitarrista Allan Holdsworth. (ADC)

GENESIS "A Trick Of The Tail" (CHARISMA/ PHONOGRAM)

Diante deste disco eu finalmente compreendi por que o meu amigo médico homeopata, o Cláudio, gosta tanto do Genesis: é porque, igual aos remédios da homeopatia, os caras do Genesis pagam uma boa ideia, uma melodia incrível, e diluem numa faixa comprida, que andam em círculos, incorporam mil finais e acabam no ar. No tempo do Peter Gabriel, não dava pra notar muito porque ele era um ator-cantor que fazia mil vozes, interpretava mil personagens e lá levando a gente na conversa, puxando a gente pra dentro de outro mundo. Agora tem o Phil Collins. E, desculpa, genêtic bors, ele canta legal, é bem parecido com o Gabriel mas não é o Gabriel. Mas não é justo ficar fazendo comparações. O problema do Genesis, então, com ou sem Gabriel, é este: como eles mesmos disseram, eles não sabem deixar nada de fora de um disco. Mas deveriam. Há momentos tão limitados, maladas como *Entangled* e *Mad Man Moon*, que de repente ficam-se

repetindo, se perdendo. Uma pena. Pena porque são tão bons músicos: como estão dedicados às guitarras de Mr. Hackett, como são sensatos os teclados de Mr. Banks, pintando como novo líder do grupo. *Trick Of The Tail* é o disco mais fácil do Genesis tem rockinho bem safofo, o do título e *Robbery, Assault And Battery*, e uma balada em clima do Ilustre Carpet Crawls, *Ripples*. Agora, precisava daquelas letras, precisava! Aquelas historinhas bobas de bichinhos que se transformam em peças de legiminas e tal. Boa mesmo só a *Trick Of The Tail*: história de um diabo que vive a criação de circo. *(Ana Maria Bahiana)*



MADE IN BRAZIL
"Jack, o Estrafado"
(RCA VICTOR)

Caramba, Zeca, como é que eu vou falar deste disco? Você me comprou desordenadamente e não foi só com o nomeinho na contracapa, não. Foi com toda uma transição de afeto, carinho, sagitarianismo em geral que você conhece muito bem. Depois, eu acho os Vecchione brothers uns doces de pessoas, e o Peniti ficou chapão de Guerra... enfim, uma situação constrangedora. Por que esse disco sobreu pra mim, hein, Glauco?! Há... perdão, leitores. Vou tentar ser SÉRIA, COMPENETRADA E IMPARCIAL (valha-me Deus). Mais ou menos em 68, 69, 70, conheci quilos de grupos como o Made,

seu no Rio. Bandos de garotos malucos por rock, engolindo discos como quem come sanduíches no Bob's, e vomitando um som sujo, copiado, tirado de suas Gitanis e Pielpas (o amplificador restajante). Os ingleses, e americanos têm um nome chique pra isso: punk rock, fêndemo sociológico-musical, rock dos moleques. Dos Freak Outs, Aranha e New Breeds da vida ficou o Made in Brazil, flor imunda da Pompéia. Já esse nível é possível entender o Made. É uma questão de identificação. Se você viveu isso, a loucura das cidades brasileiras bombardeadas de rock e massa-media, você entende o Made. Você já é o Made, num certo sentido. Agora, realmente, se você tem 14, 15 anos, ganhou um supergradiente dos pais pra ouvir Yes e Focus, então a sua cabeça é outra, o seu ouvido é outro, para pessoas como você o Made não tem registro. Eu acho que está certo. É assim mesmo. Ninguém é igual, tudo muda, não é fascinante? É uma escolha. Quanto ao disco, propriamente, a produção está um luxo. Um capricho. Tudo em cima para que a música bruta de energia do Made escorra pelos canais certos e renda o máximo em sua vitrola. Fique parado, se você for capaz. Fiz o que pude. Zequinha. Um beijinho voos todos). (AMM)



PETER FRAMPTON
"Frampton Comes Alive"
(A&M/ODEON)

Quando não tinha oito

anos de idade, já sonhava em ser, um dia, o maior guitarrista do mundo. É claro que esse dia ainda não chegou para o garotão louro e bembo chamado Peter Frampton. Mas, a essa altura de campeonato, ele já teve ter saído que ser o maior dos maiores não é o mais importante. Reunir essas 14 rochas de baladas num álbum, duplo gravado ao vivo que consegue to dominar completamente, desde a primeira vez em que toda na vitrola, já é a glória. Que me desculpe os admiradores de Steve Marriott, mas tudo o que havia de bom no rock de falecido Humble Pie, vinha de alma, de voz e da guitarra de Frampton (vide *Rockin' The Fillmore*, 1971). Tanto é, que quando ele saiu, a vaca caminhou gradativamente para o brejo até a dissolução da banda, depois do agonizante LP *Street Hits*.

Depois de gravar 5 álbuns com o Pie e dois com o Herd, Frampton resolveu assumir-se como estrela solitária, colocando a guitarra de baixo do braço e mergulhando na estrada. Antes de chegar a esse superálbum-duplo, Frampton passou por *Wind Of Change*, *Frampton's Camel* e *Samthin's Happening and Frampton*. Cada disco foi um degrau. Agora, ele está muito bem acompanhado com Stanley Sheldon, Bob Mayo e John Simon. Esse disco tem duas exceções desagradáveis: *Shine On* chega a sacchar o saco. Também a interpretação de *Jumpin' Jack Flash*, tem momentos em que dá uma vontade danada de tirar o disco da vitrola e botar a gravação original dos Stones. Afinal, é o que acontece com a maioria das regravações. No lado, o disco toda

meio apesar das pauleiras sabidamente distribuídas nos quatro lados, convivendo pacificamente com o som acústico das baladas. *(Aloysio Belo)*



GRAN FUNK
"Born To Die"
(CAPITOL/ODEON)

Os americanos, principalmente os americanos, carregam toda a supertrilha possível no número 13. Em Nova Iorque existem edifícios residenciais onde o elevador passa direto do 12.º para o 14.º andar, porque se eles colocarem o 13.º na porta, os apartamentos daquele andar ficam desvalorizados. E isso acontece no centro nevrálgico da sociedade industrial. Os Estados Unidos são o país das contradições. É só mesmo no país das contradições é que um grupo como o Grand Funk Railroad poderia chegar milionariamente ao seu 13.º LP, para o nosso azar, colecionando pilhas de discos de ouro e platina.

E não adianta forçar uma barra colocando esse disco na vitrola com uma boa vontade premeditada. Entra faixa e sai faixa e é tudo uma tolice. Não passa pelo jogo.

Até que essa marcha fúnebre disparada em canção-pop que deu o nome ao disco, *Born To Die*, consegue enganar nos primeiros momentos e a gente chega a pensar: "Quem sabe o Grand Funk resolveu tomar jeito?" Mas o fio de esperança é resacado logo em seguida. Ai a gente reconhece o Grand Funk de sempre: comercial e ingênuo. Essa ingenuidade (ou mais oportunismo?) chega aos extremos em *Politician*, onde o guitarrista e vocalista Mike Farner apela aos políticos para que não enganem o povo. Diz que os americanos precisam de alguém que lute pelo povo, de alguém que os conduza ao apogeu... Um papo duro em pleno período pré-eleitoral nos States é a maior bandeira. Ache até que o Grand Funk já criou o seu departamento de marketing para não vacilar nos temas de consumo imediato. (AM)